







## **UMA INTENÇÃO ARQUITECTÓNICA**

Condição da Paisagem na Obra de Le Corbusier

Dissertação de Mestrado I FAUP 2017/2018

Diogo Miguel Borges Nogueira

Sob orientação do Professor Doutor Helder Casal Ribeiro



*um bilhete para o Zé Mário,*



**Nota à edição**

A presente dissertação não segue o Acordo Ortográfico de 1990 por decisão do autor.

Apesar da complexidade que uma tradução encerra, propõe-se a interpretação das citações para a fluidez do texto. Em rodapé, apresenta-se a nota original.



## **SUMÁRIO**

Agradecimentos (p.11)

Resumos (p.13)

**Introdução** (p.13)

### **I**

Génese de uma Condição (p.25)

“Le dehors est toujours un dedans” (p.49)

### **II**

Villa Savoye (p.77)

Convento de la Tourette (p.105)

**Considerações Finais** (p.129)

Referências bibliográficas (p.137)

Lista das imagens (p.143)





### **Agradecimentos**

Agradeço, em particular, ao professor Helder Casal Ribeiro pela amizade e disponibilidade, guia de uma rota transformada em percurso.

Aos amigos: a Filipa, o Diogo, o Gabriel, pela sensível partilha do quotidiano.

Ao Bruno e à Bruna pela compreensão durante esta transição evolutiva.

À minha família e a um *curso militar de filosofia* pela presença contínua.

Ao Benoit Dupuis, *où que j'aille pour le reste de ma vie, Canal Saint Martin ne me quitte pas car Paris est une fête.*

**À Ana Rita Vale, ao André Calvete e ao Nuno Reis Pereira.**



## **Resumo**

A presente dissertação propõe uma reflexão sobre a obra de Le Corbusier visando a importância da paisagem no seu discurso arquitectónico. Estudará, a partir das suas viagens, escritos e edifícios, a progressiva definição do tema e o desenvolvimento do seu processo de desenho, destacando duas obras: Villa Savoye (1928-31) e Convento de La Tourette (1953-59).



## **Abstract**

The present dissertation proposes to reflect upon the work of Le Corbusier regarding the significance of landscape in his architectural discourse. Taking into consideration Le Corbusier's travels, writing and buildings, a progressive definition of the theme and the development of the design process will be studied, highlighting two works: Villa Savoye (1928-31) and the Convent of La Tourette (1953-1959).



## Introdução

Ao longo do meu percurso académico, complementado por viagens e experiências de colaboração em escritórios no Porto e Paris, aprendi a desenvolver uma paixão intensa pelas lições do movimento moderno. A constante revisão e actualização das questões levantadas pelos mestres modernos tornam-se necessárias de forma a prevenir a sua categorização dentro de um período histórico delimitado, uma vez que representam um forte alicerce do pensamento teórico actual, levando em conta tanto a bibliografia herdada, como as ferramentas de desenho que ainda hoje definem o projecto arquitectónico. Dentro desta primeira reflexão, destaca-se uma personagem que fortemente influenciou todo o meu percurso – Le Corbusier. Neste sentido, a relação do Moderno e o legado de Le Corbusier informam um primeiro objecto de estudo.

*A Rota Le Corbusier* – uma viagem de estudo organizada em torno das obras em França (2013) – define o início do estudo mais atento e aprofundado sobre Le Corbusier. Os diferentes momentos da viagem incentivaram a compreensão da amplitude de temas que definem o estudo da sua obra, tal como a análise da evolução dos temas de desenho, as diferentes relações visuais entre interior e exterior ou, em particular, o estudo do edifício na envolvente em que se insere. Em suma, a experiência de contacto com as obras salienta o tema da paisagem como condição permanente do

projecto de Le Corbusier. Assim, é propósito desta dissertação uma reflexão sobre o significado da paisagem na obra de Le Corbusier, entendida como uma intenção arquitectónica. Ou seja, procurar-se-á compreender a paisagem como condição fundamental para o desenvolvimento do projecto arquitectónico.

Tendo presente este objectivo, a dissertação estruturar-se-á em três partes. Na primeira parte, dividida em dois momentos, estudar-se-á a formulação de uma linguagem compositiva, os padrões de pensamento e os sistemas referenciais que caracterizam o discurso arquitectónico de Le Corbusier. Para tal, propõe-se, inicialmente, visitar o período de formação de Le Corbusier – limitado pela *Voyage d'Orient* – tendo em conta a evolução do seu entendimento do conceito de paisagem. Em seguida, tendo como base a possível definição do termo em discurso próprio publicada no artigo “L’Illusion des Plans,”<sup>1</sup> procura-se discutir a contínua procura de Le Corbusier em demonstrar a necessidade de harmonia entre arquitectura e paisagem.

Na segunda parte analisam-se os dois casos de estudo seleccionados: Villa Savoye (1928-31) e Convento de La Tourette (1956-1961). As obras correspondem a programas diferentes, a habitação e o equipamento, de forma a avaliar o desenvolvimento do processo de desenho como consequência da leitura inicial da paisagem envolvente. Neste sentido, a Villa Savoye surge como obra síntese de um período caracterizado, sobretudo, pelas investigações sobre o tema da habitação aliadas a uma linguagem compositiva desenvolvida em torno do Purismo. Por seu lado, o Convento de La Tourette não retratando exactamente o final da sua obra, representa o culminar/maturação dos temas explorados ao longo do seu percurso.

A análise das obras inicia-se pelo enquadramento no percurso de Le Corbusier, verificando os temas que definem cada período, bem como as características particulares de cada encomenda. Seguidamente, através dos apontamentos de Le Corbusier, tanto escritos e desenhados, procurar-se-á compreender a sua leitura e interpretação inicial do local e envolvente. Deste modo, poder-se-á compreender a implantação, as relações volumétricas

---

1. Le Corbusier, e Saugnier, “L’Illusion des Plans,” *L’Esprit Nouveau*, n.15 (1922), 1768-1780.



estabelecidas com o terreno, como ainda a narrativa criada com o exterior ao longo do percurso, clarificando os temas de desenho consequentes do diálogo pretendido com a paisagem.

Por fim, propõe-se uma síntese sobre a evolução do significado da paisagem na obra de Le Corbusier, tendo em vista compreender a intemporalidade do seu processo de desenho e actualidade do seu modo de pensar.

Estudar o significado da paisagem na obra de Le Corbusier estará directamente ligado a *Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscapes*<sup>2</sup>, um livro organizado por Jean-Louis Cohen, catálogo da exposição com o mesmo nome, apresentada inicialmente em 2013 no MoMA e posteriormente em Barcelona e Madrid.

De forma a concretizar as intenções apresentadas, propõe-se uma metodologia de trabalho que consistirá numa pesquisa e investigação bibliográfica: como fonte principal uma selecção de artigos e livros escritos por Le Corbusier; complementada por autores como Tim Benton, H. Allen Brooks e Jean-Louis Cohen, que apresentam uma vasta experiência no estudo da obra de Le Corbusier, sendo de extrema importância para o avanço do estudo. Reconhecendo a vasta bibliografia disponível sobre Le Corbusier, cada momento da dissertação encontrará uma referência fundamental para a evolução do estudo.

Assim, o livro *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*<sup>3</sup> de H. Allen Brooks constituirá a fonte fundamental na compreensão do percurso formativo de Le Corbusier. "In the Cause of Landscape," introdução de Jean-Louis Cohen a *Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscape*<sup>4</sup>, permitirá estruturar a aproximação ao diálogo entre arquitectura e paisagem no segundo momento. A análise de Tim Benton em *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret: 1920-1930*<sup>5</sup> adquirirá particular importância no estudo da Villa Savoye. Por fim, o artigo de

---

2. Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscapes* (Londres: Thames & Hudson, 2013).

3. H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997).

4. Jean-Louis Cohen, "In the Cause of Landscape," em Cohen, *an Atlas of Modern Landscapes*, 24-47.

5. Tim Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret: 1920-1930* (Basileia: Birkhäuser, 2007).

Collin Rowe publicado em *The Architectural Review*<sup>6</sup> introduzirá o tema da paisagem no Convento de La Tourette.

Neste sentido, o estudo da paisagem como condição do percurso e obra de Le Corbusier procurará contribuir para o seu enquadramento enquanto modelo fundamental na interpretação dos problemas com que hoje nos debatemos.

---

6. Collin Rowe, "Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyons," *The Architectural Review*, n.772 (1961).









## GÊNESE DE UMA CONDIÇÃO

A presença contínua da paisagem nos projectos, escrita, pintura e escultura evidencia a importância singular do tema para o entendimento pleno da obra de Le Corbusier. As constantes referências à sua formação inicial reconhecem ao longo deste período um processo de reflexão plural e contínuo sobre os conceitos de natureza e paisagem decisivo para a sua afirmação como condição do projecto. Durante esta etapa, delimitada pela *Voyage d'Orient*, poder-se-á delinear três momentos evolutivos: a infância, a formação académica superior e, por fim, um ciclo de viagens e estágios.

### LA CHAUX-DE-FONDS

A infância de Le Corbusier, caracterizada pela assimilação latente das propriedades da natureza, informará o despertar de uma atenção sensível para o seu significado e influência na Arte. Charles-Edouard Jeanneret nasce a 6 de Outubro de 1887 na cidade suíça de La Chaux-de-Fonds, na região de Jura, numa família ligada ao ofício de relojoeiro. Frequentemente, Le Corbusier recordará o crescimento em Jura evocando a importância do estímulo familiar na exploração das características naturais únicas da região. Em particular, destacará a orientação do seu pai na descoberta e reflexões iniciais sobre os possíveis recursos estéticos encontrados na natureza, tal

como referirá na introdução ao livro *Le Modulor* de 1948:

*"(...) apontando o que ele mais admirava: a diversidade de contrastes, a personalidade desconcertante dos objectos, mas também a unidade da lei da natureza."*<sup>1</sup>

A este propósito, os diários de Georges Edouard Jeanneret-Gris (1855-1928) evidenciam não só a frequência e diversidade de locais visitados, como ainda o cedo interesse de Jeanneret pelo desenho e o seu incentivo.<sup>2</sup> De facto, desde os primeiros apontamentos das flores e montanhas de Jura, o desenho tornar-se-á uma ferramenta essencial na interpretação da paisagem, que será profundamente desenvolvido na *École d'art*.

## ÉCOLE D'ART

A evolução de Jeanneret ao longo da sua formação académica superior define como principal intenção artística e arquitectónica a interpretação do ornamento como análise e síntese de uma aproximação individual à natureza. Esta etapa, dividida em dois ciclos, inicia-se com o ingresso na *École d'Art Appliqué à l'Industrie de La Chaux-de-Fonds* (Abril de 1902) na *Classe de Gravure d'Ornements*, com passagem três anos mais tarde para o *Cours Supérieur*.

A investigação do historiador H. Allen Brooks e os desenhos de Jeanneret publicados na obra *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*<sup>3</sup> permitem compreender que a sua orientação académica incide particularmente sobre a reflexão e registo cuidados sobre a natureza. As figuras 01 a 03, exemplos de exercícios realizados durante a *Classe de Gravure d'Ornements*, informam a contínua aproximação à

---

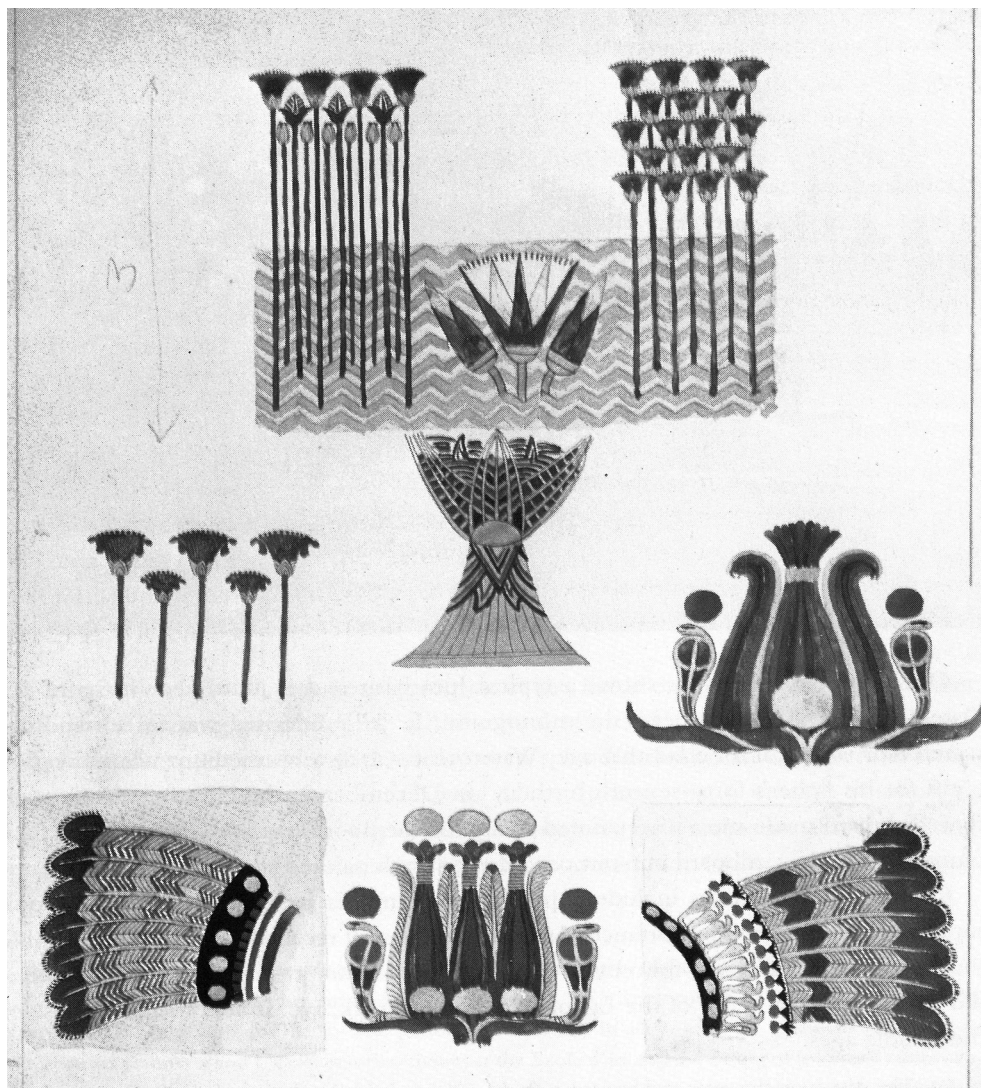
1. "Dès mon enfance, mon père nous entraînait à travers vallées et montagnes, désignant les objets de son admiration: la diversité, les contrastes, la stupéfiante personnalité des objets, l'unité des lois toutefois." Le Corbusier, *Modulor 2 : La Parole est aux Usagers* (Basileia: Birkhäuser, [1955] 2000), 310.

2. Foram consultadas apenas as passagens disponíveis em H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997). Uma entrada de 10 de Abril de 1900 (p.15) revela que Jeanneret começara a ter aulas de desenho na *École d'Art* (ainda enquanto aluno do ensino secundário) que enfatizavam temas gerais como desenho artístico, modelo, desenho geométrico e perspectiva (ver também p.24).

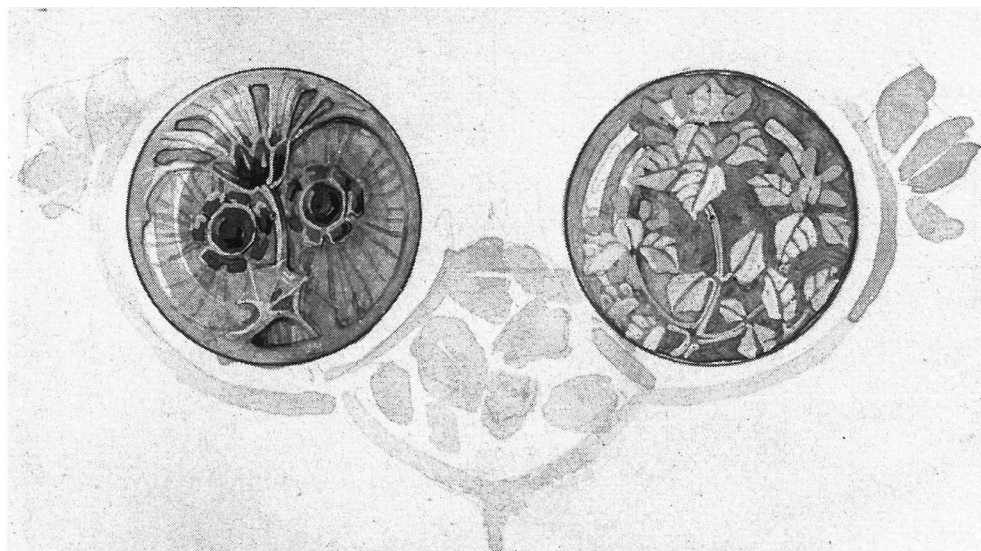
3. Ibid.

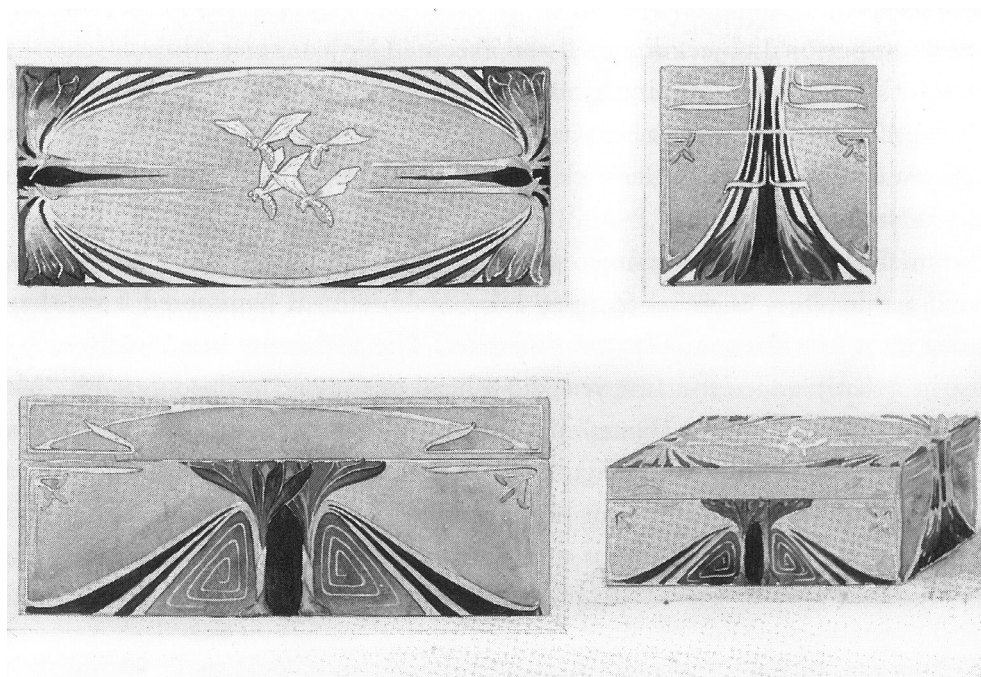


**Fig. 1.** Motivos egípcios  
copiados do livro  
Grammar of Ornament de  
Owen Jones. Aguarela.  
ca. 1902-03.



**Fig. 2.** Desenhos para  
caixas de relógio.  
Aguarela. ca. 1903.





**Fig. 3.** Desenho para caixa de madeira. Lápis e aguarela. ca. 1904.

natureza através do ornamento – tema estruturador e transversal às várias áreas da *École d'Art* - bem como o domínio do desenho como ferramenta de investigação.

A figura 01 poderia representar um conjunto de exercícios realizados no primeiro ano, no qual os alunos eram, sobretudo, encorajados à observação da natureza e à cópia de livros, tal como *Grammar of Ornament* de Owen Jones.<sup>4</sup> Os desenhos de caixas de relógios (Fig. 2) revelam um registo mais cuidado da natureza ao longo do segundo ano, em que prevalece o incentivo à abstracção e interpretação das suas formas mais características. Tal como reconhece H. Allen Brooks, a linha curva e contínua da *Art Nouveau*, corrente decisiva na *École d'Art*, torna-se cada vez mais aparente no trabalho de Jeanneret, caracterizando a sua linguagem artística a partir do terceiro ano (Fig. 3) e continuando dominante mesmo após a mudança do programa de gravura para o estudo a tempo inteiro de arquitectura durante o quarto ano.<sup>5</sup>

A transferência para o *Cours Supérieur* em 1905, incentivada pelo

4. Le Corbusier irá recordar especificamente este livro como uma *bíblia* em Jean Petit, *Le Corbusier: Lui-même* (Genebra: Rousseau, 1970), 25.

5. Ver Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, 27.



professor L'Eplattenier<sup>6</sup>, inicia o percurso arquitectónico de Jeanneret. L'Eplattenier, que durante os dois anos de frequência se assumirá como o grande mestre de Jeanneret, considerava a natureza o principal impulso do processo criativo. Por conseguinte, procurava definir um movimento artístico que simbolizasse os valores culturais de Jura através da síntese na arte das características naturais e paisagísticas da região. Tal como a descrição oficial do *Cours Supérieur* sugere, L'Eplattenier organizava o seu restrito grupo de alunos sob o mesmo ideal: a aplicação das singularidades naturais de Jura na decoração, sobrepondo-se à formação específica de cada área:

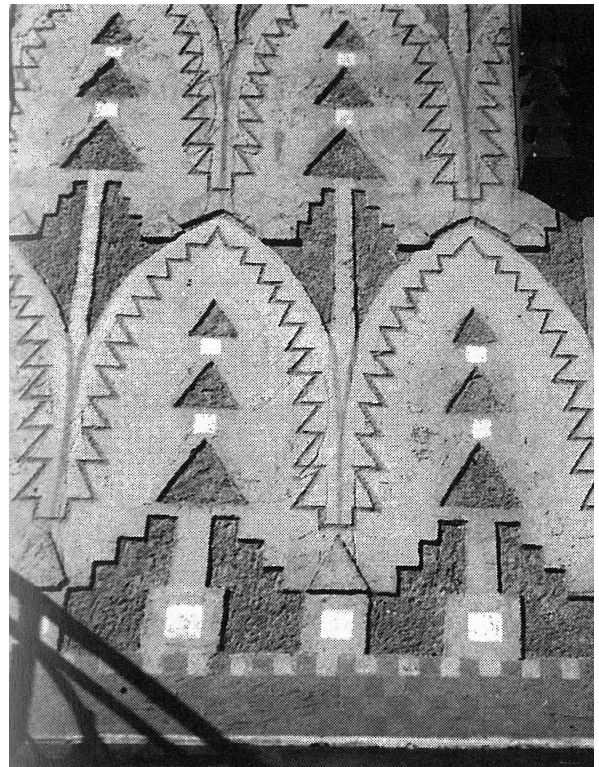
*"É com o objectivo de criar verdadeiros decoradores que a maioria do tempo foi dedicada ao estudo do ornamento. Seguindo o exemplo dos artistas do passado, a inspiração encontrou-se na natureza envolvente: o pinheiro, a neve, foram as principais fontes de inspiração e deram os motivos que permanecerão como os tipos da decoração do país. Esses motivos foram aplicados aos objectos mais diversos correspondentes a cada aluno à área a que se dedicará (arquitectura, mobiliário, bijuteria ou relojoaria, etc...) ... O domínio da decoração é dos mais vastos, é necessário um tempo longo para que os alunos se tornem ornamentistas talentosos."*<sup>7</sup>

Os vários exercícios realizados durante o *Cours Supérieur* parecem demonstrar o compromisso de Jeanneret em desenvolver os seus projectos a partir dos elementos naturais característicos de Jura, revelando o papel decisivo do ornamento na sua aproximação inicial à arquitectura. Em particular, poder-se-ia destacar a Villa Fallet, o primeiro projecto edificado

---

6. L'Eplattenier (1874-1946) nasceu em Neuchâtel, Suíça. Estudou arte decorativa em Budapeste e Paris, frequentando posteriormente a École de Beaux Arts. Viajou por Inglaterra, Bélgica, Holanda e Alemanha. Em 1898 começou a lecionar na École d'art de La Chaux-de-Fonds as aulas de design decorativo e composição decorativa – essenciais a todas as áreas da escola.

7. *"C'est en ayant pour but de faire de vrais décorateurs que la plus grande partie du temps a été consacrée l'étude de l'ornement. Suivant l'exemple des artistes d'autrefois, l'inspiration a été puisée dans nature environnante : le sapin, la neige, ont été les principales sources d'inspiration, et ont donné des motifs qui resteront comme des types de la décoration du pays. Ces motifs ont été appliqués aux objets les plus divers correspondant pour chaque élève à la branche à laquelle il se consacrera (architecture, meuble, bijou ou décoration de la montre, etc) .... Le domaine de la décoration étant des plus vastes, il faut aux élèves un temps assez long pour devenir des ornementistes accomplis."* École d'Art, La Chaux-de-Fonds: Rapport de la Commission 1905-06, 14-15, em Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, 44.



de Jeanneret.<sup>8</sup> Situada na periferia de La Chaux-de-Fonds, a Villa Fallet caracteriza-se, sobretudo, pela rica ornamentação tanto exterior como interior. Todos os materiais (madeira, pedra, estuque e ferro) exibem os símbolos da região, com a particular prevalência do pinheiro (Fig. 4 e 5).

Como complemento da componente prática, a literatura proposta pela École d'Art assume também um papel evidente no reforço do ideal da natureza como tema de ornamento. Tal como irá referir H. Allen Brooks:

*"A leitura escolar, por sua conta, enfatizou Owen Jones, Eugène Grasset, e John Ruskin. Jones e Grasset estavam interessados principalmente com a análise e o tratamento estilizado ou convencionalizado de formas naturais, enquanto Ruskin era sobretudo recordado como o guia moral ou espiritual da época."*<sup>9</sup>

**Fig. 4.** Villa Fallet, fotografia por Jeanneret. 1906.

**Fig. 5.** Villa Fallet, decoração em esgrafito na fachada sudeste.

8. A construção tem início em Junho de 1906 e termina em Agosto de 1907.

9. "School Reading, by his own account, emphasized Owen Jones, Eugène Grasset, and John Ruskin. Jones and Grasset were primarily concerned with analysis and the stylized or conventionalized treatment of natural forms, while Ruskin was mainly remembered as the moral or spiritual guide of the day." Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, 68-69.

Todavia, dever-se-á salientar as leituras extracurriculares, geralmente propostas por L'Eplattenier, como possíveis catalisadores da procura por uma verdade e um propósito artístico que ultrapassam a orientação dominante da *École d'Art*. Entre outros, destaca-se *Grammaire des Arts du Dessin* de Charles Blanc, significativa para a compreensão dos temas da ordem, proporção e harmonia; e *L'Art de Demain*, de Henry Provensal, sintetizando alguns conceitos determinantes para o entendimento da importância do artista na sociedade, da ciência como apoio ao processo criativo, e ainda a definição de arquitectura como a "*harmónica, tridimensional (cúbica) expressão do pensamento, de acordo com certas leis de equilíbrio, estática, coesão e força.*"<sup>10</sup>

## EUROPA

Em Setembro de 1907, após concluir o *Cours Superieur*, Jeanneret inicia um ciclo de quatro anos pela Europa<sup>11</sup> decisivo na transformação do seu entendimento da paisagem, no qual a *Voyage d'Orient* representará o culminar de uma densa revisão crítica à sua formação em La Chaux-de-Fonds. Ao longo desta etapa, que integra várias viagens e estágios com Auguste Perret e Peter Behrens, serão iniciadas linhas de investigação que permitem uma nova aproximação à arquitectura, na qual a paisagem se afirma como condição fundamental do projeto.

Ainda que as últimas referências literárias no *Cours Superieur* pudessem sugerir o início de uma revisão do pensamento arquitectónico de Jeanneret, uma carta enviada a L'Eplattenier em Fevereiro de 1908 durante a sua estadia em Viena, evidencia a continuidade da natureza como principal fundamento da concepção arquitectónica:

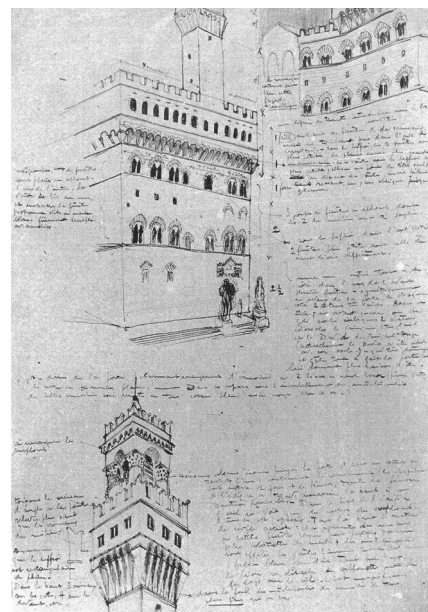
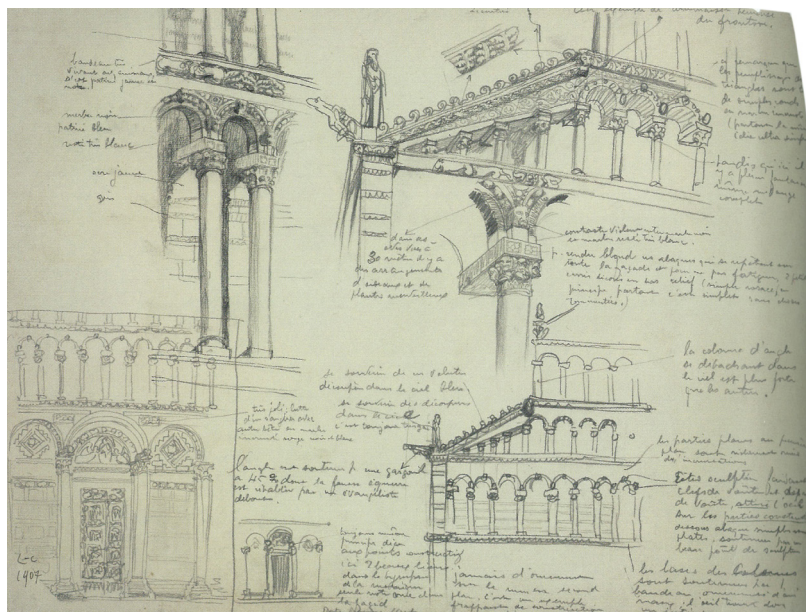
*"Vós havíeis esboçado em La Chaux-de-Fonds, um movimento de arte que terá um resultado válido, porque, ele é essencialmente baseado, por*

---

10. "*the harmonious, three-dimensional (cubique) expression of thought, according to certain laws of equilibrium, statics, cohesion, and strength.*" Henry Provensal, *L'Art de Demain* (Paris, 1904), 158, traduzido por Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, 70.

11. Viagem por Itália (3 meses), estadias em Viena (4 meses), Paris (21 meses), regresso a La-Chaux-de-Fonds (4 meses), Alemanha (12 meses) e *Voyage d'Orient* (7 meses).





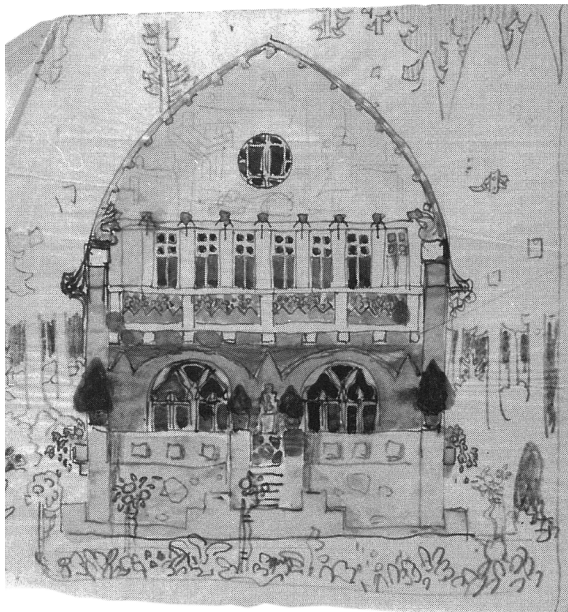
um lado, sobre a natureza e, por outro, sobre a proibidade nos meios de execução. (...) Eu deverei perseguir a escola decorativa que nos haveis ensinado e da qual conseguistes fazer a condição da nossa vida. (...) Facilidade em aprender a disciplina, continuação da aplicação da natureza, construção em materiais saudáveis. Apenas Paris mos fornece e será em Paris que daqui a um mês eu e Perrin estaremos.”<sup>12</sup>

**Fig. 6.** Duomo de Pisa.  
Setembro de 1907.

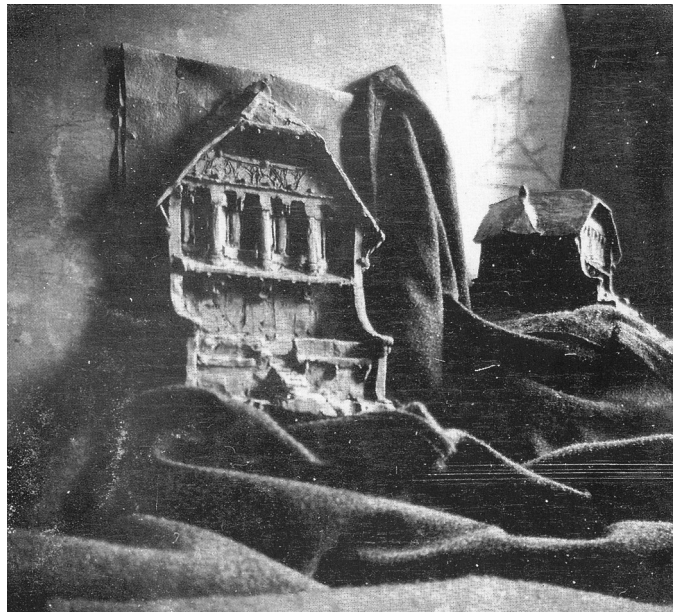
**Fig. 7.** Palazzo Vecchio,  
Florença. Lápis e tinta.  
Setembro de 1907.

Com efeito, os registos da viagem a Itália (Setembro a Novembro de 1907), primeira etapa após a partida de La Chaux-de-Fonds, informavam já a prevalência deste entendimento. Entre outros, o Duomo de Pisa (Fig. 6), uma das primeiras obras visitadas, é analisado através da decomposição da fachada principal acompanhada por detalhadas anotações sobre os ornamentos. Por seu lado, não obstante o apontamento das proporções da fachada principal, os esboços do Palazzo Vecchio (Fig. 7) em Florença

12. “Vous avez ébauché à la Chaux-de-Fonds, un mouvement d’art qui aura un résultat valable, parce qu’il est essentiellement basé sur la nature, d’une part, sur la probité dans les moyens d’exécution, d’autre part. (...) Je dois poursuivre l’école décorative que vous nous avez enseignée et dont vous avez réussi à faire la condition de notre vie. (...) Facilités d’apprendre le métier, continuation de l’application de la nature, construction en matériaux sains. Paris seul me les fournit et c’est à Paris que d’ici à un mois nous serons Perrin et moi.” Jeanneret a L’Eplattenier, 26 de Fevereiro de 1908, em *Le Corbusier: Choix de Lettres*, ed. Jean Jerger (Basileia, Boston: Birkhäuser, Éditions d’Architecture, 2002), 45-47. Carta enviada a L’Eplattenier para justificar a decisão de continuar a sua formação em Paris.



**Fig. 8.** Villa Stotzer, projeto preliminar. Lápis e aquarela. Novembro de 1907.



**Fig. 9.** Villa Jaquetmet, maquete de estudo em argila (esculpida e fotografada por Jeanneret). Dezembro de 1907.

focam-se, sobretudo, na compreensão das características autónomas dos diferentes elementos da composição. Em suma, os desenhos de Itália demonstram o privilégio do ornamento e do estudo independente do elemento arquitectónico em detrimento da análise da composição no seu todo ou da relação do edifício com a cidade.

A abordagem ao estudo da arquitectura através do ornamento irá estender-se para a prática do projecto. Estudos preliminares para a Villa Stotzer e a Villa Jaquetmet – projectos desenvolvidos durante a estadia de Jeanneret em Viena (Novembro de 1907 a Março de 1908) – revelam a natureza como motivo de ornamento ainda na fase inicial de concepção. O alçado da Villa Stotzer (Fig. 8) permite a leitura da distribuição hierarquizada de vários temas: a aparelhagem de pedra na base, arbustos que pontuam o terraço, motivos florais na varanda, e um mural no piso superior. De igual modo, através de uma maquete (Fig. 9) é explorado, desde logo, um motivo ornamental na definição da composição da Villa Jaquetmet.

Apesar da contínua relevância do ornamento, a estadia em Viena informa o início da mudança do discurso arquitectónico de Jeanneret, tal como reconhecerá ao afirmar:

*“Viena trouxe a sentença de morte da minha concepção puramente*

plástica – (fazer a pesquisa somente de formas).<sup>13</sup>

Talvez, mais do que a efervescência vanguardista de Viena, as aulas de desenho no atelier do escultor Karl Stemolak (1875-1954), com quem Jeanneret afirmará que aprendeu a ver<sup>14</sup>, e a leitura do livro *Les Grandes Initiés*, de Gustave Schürre - relevante para a compreensão da coexistência entre uma aproximação racional à arte e uma componente mais espiritual, de ligação à natureza - sejam contributos fundamentais para a abertura de novas linhas de investigação determinantes na sua “*procura pelo ideal puro, abstracto, o ideal que vive na alma.*”<sup>15</sup>

Por conseguinte, a carta enviada a L'Eplattenier oito meses após a sua chegada a Paris (Março de 1908 – Dezembro de 1909) adquire especial pertinência na compreensão deste momento evolutivo. Em síntese, esta carta poderá ser enquadrada como um ponto de situação<sup>16</sup>, no qual Jeanneret declara uma reinterpretação da sua definição de arquitectura e aceitação da disciplina como uma vocação. Ou seja, um projecto de estudo em constante actualização que será aprofundado ao longo da sua vida.

Os primeiros meses em Paris motivam, portanto, Jeanneret a constatar as dificuldades na prática da arquitectura, compreendendo os *ocos nos quais estava formada a sua ciência do arquitecto moderno*.<sup>17</sup> O estudo individual da história da arquitectura (românica e gótica, rejeitando por completo os valores do renascimento) e das forças da matéria (mecânica e estática), juntamente com o trabalho e vivência quotidiana no escritório de Auguste Perret afirmar-se-ão como apoios estruturantes na reconstrução do seu ideal

---

13. “Vienne ayant porté le coup de mort à ma conception purement plastique – (fait de la recherche seule des formes).” Jeanneret a L'Eplattenier, 22 de Novembro de 1908, em *Le Corbusier: Choix de Lettres*, ed. Jean Jerger, 65 (sublinhado no original).

14. “from Stemolak I learn how to see.” Jeanneret a seus pais, 7 de Janeiro de 1908, traduzido em Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, 121.

15. “recherche l'idéal pur, abstrait, l'idéal que vit dans l'âme...” Jeanneret a L'Eplattenier, 3 de Julho de 1908, em Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, 152.

16. Jeanneret a L'Eplattenier, 22 de Novembro de 1908, em *Le Corbusier: Choix de Lettres*, ed. Jean Jerger, 63-68. Jeanneret regressa a casa por um breve período em Dezembro e escreve a L'Eplattenier de forma a que o seu encontro se realize na maior das alegrias, bem como num tom de encorajamento e não de mal-entendidos.

17. “Combien de fois me suis-je trompé, et aujourd'hui, avec colère, je constate les creux dont est formé ma science d'architect moderne.” Ibid., 63.



de arquitectura e de arquitecto. Contrastando com o desejo de *"continuação da aplicação da natureza, construção em materiais saudáveis"*<sup>18</sup> ou até da sua capacidade de *"aplicação ornamental à construção,"*<sup>19</sup> Jeanneret interpreta, agora, a arquitectura para além da exclusiva composição de formas, na medida em que o arquitecto deverá ser inimigo do efeito plástico, situando-o na simbiose entre ciência e arte. Neste sentido, através das formas revolucionárias do betão, o arquitecto dará resposta a um novo programa que se exige à disciplina, consequente da evolução da técnica e do pensamento da sociedade.

Como diferentes cartas sugerem, a experiência na Alemanha (Abril 1910 – Maio de 1911) motiva o progressivo desenvolvimento das linhas de pensamento iniciadas em Paris, sendo decisiva na definição de premissas que caracterizarão a sua futura obra. Em particular, poderia destacar-se a carta a William Ritter<sup>20</sup>, na qual Jeanneret procura apurar a sua definição de arquitecto enunciando o valor do símbolo:

*"Eu vejo que um arquitecto deve, antes de mais, ser um pensador. A sua arte, feita da abstracção de relações, não tem possibilidade alguma de descrever ou de pintar fora do símbolo, a sua arte não exige uma mão hábil. Essa mesma poderia ser fatal. Mas é necessário a esse manipulador de ritmos, um cérebro largamente desenvolvido e de uma flexibilidade extrema."*<sup>21</sup>

---

18. *"continuation de l'application de la nature, construction en matériaux sains."* Jeanneret a L'Eplattenier, 26 de Fevereiro de 1908, em *Le Corbusier: Choix de Lettres*, ed. Jean Jerger, 47.

19. *"application ornementale à la construction."* Jeanneret a Auguste Perret, 15 de Abril de 1908, em *Le Corbusier: Choix de Lettres*, 58. Esta carta será uma candidatura de emprego na qual Jeanneret realça as suas capacidades de desenho e experiência profissional, salientando o seu domínio da aplicação do ornamento na arquitectura.

20. William Ritter (1867-1955), escritor, historiador de arte, pintor, jornalista, nasceu em Neuchâtel, onde frequentou o liceu clássico. Completou a sua formação artística com o estudo de Fídias, Donatello e a escola florentina; a frequência do museu de Neuchâtel, o estudo de música e as aquarelas de Paul Bouvier. Instalou-se em Viena, em 1905, após ter viajado pelo Danúbio, Balcãs e Itália. Ver Giuliano Gresleri, "Ritter (William)," em *Le Corbusier, une Encyclopédie*, ed. Jacques Lucan (Paris: Centre Georges Pompidou, 1987), 349-350.

21. *"J'envisage qu'un architecte doit, avant tout, être un penseur. Son art, fait de l'abstraction des rapports, n'ayant aucune possibilité de décrire ou de peindre hors du symbole, son art n'exige pas une main habile. Celle-là même, pourrait être fatale. Mais il faut à ce manieur de rythmes, un cerveau largement développé et d'une souplesse extrême."* Jeanneret a William Ritter, 1910, em *Le Corbusier: Choix de Lettres*, ed. Jean Jerger, 70.

De igual modo, salienta-se uma carta a L'Eplattenier na qual Jeanneret revê uma das suas bases de estudo: a arquitectura medieval. A sua evolução estética passa agora pela Grécia e Roma, aceitando as lições clássicas já iniciadas com Auguste Perret. Verifica-se, também, a influência de Peter Behrens<sup>22</sup> através do interesse na exploração de temas de desenho, como o ritmo e as proporções, na procura por uma forma harmoniosa:

*"Cheguei ao escritório de Behrens sabendo quase nada sobre o que era um estilo, e era totalmente ignorante sobre a arte dos perfis e a sua relação harmoniosa. Garanto-vos que não é fácil. E ainda assim são estas relações que dão origem à forma harmoniosa...Behrens insiste rigidamente sobre o ritmo e as proporções subtis e tantas outras coisas que eram inteiramente desconhecidas para mim."*<sup>23</sup>

Será neste sentido que leitura de *Les Entretiens de la Villa du Rovet; Essais Dialogués sur les Arts Plastiques en Suisse Romande* de Alexandre Cingria-Vaneyre assume relevância para o desenvolvimento da sua definição de arquitectura e reinterpretação do significado da paisagem, uma vez que aproxima o novo interesse pelo clássico à tentativa de L'Eplattenier criar um movimento que simbolize os valores culturais e naturais de Jura. Alexandre Cingria-Vaneyre defende a existência de valores clássicos na região que sobreviveram desde os romanos através da arte *folk* e popular e que deveriam ser introduzidos na arquitectura – não pela imitação de edifícios clássicos, mas um estilo próprio de Jura, baseado numa composição geométrica regular.

## VOYAGE D'ORIENT

Reforçada a sua evolução arquitectónica na possível ligação entre a missão de L'Eplattenier e a revisão que tem vindo a desenvolver, a *Voyage*

---

22. Jeanneret trabalhou no escritório de Peter Behrens de 1 de Novembro de 1910 a Maio de 1911.

23. *"I arrived at Behrens' knowing almost nothing about what was a style, and totally ignorant of the art of profiles and their harmonious relation. I assure you it isn't easy. And yet it is these relationships that give rise to harmonious form...Behrens rigidly insists upon rhythm and subtle proportions and so many other things that were entirely unknown to me."* Jeanneret a L'Eplattenier, 16 de Janeiro de 1911 traduzido por Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, 239 e 245.

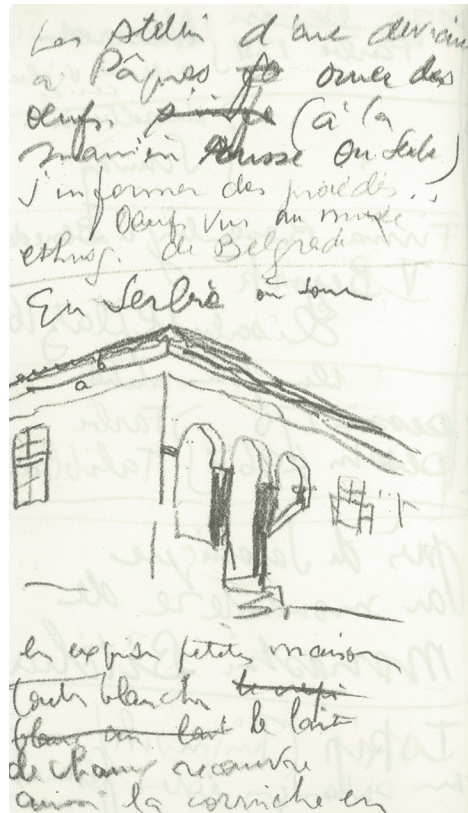


Fig. 10. Voyage d'Orient.





**Fig. 11.** Loja Knize (Adolf Loos). Junho de 1911.



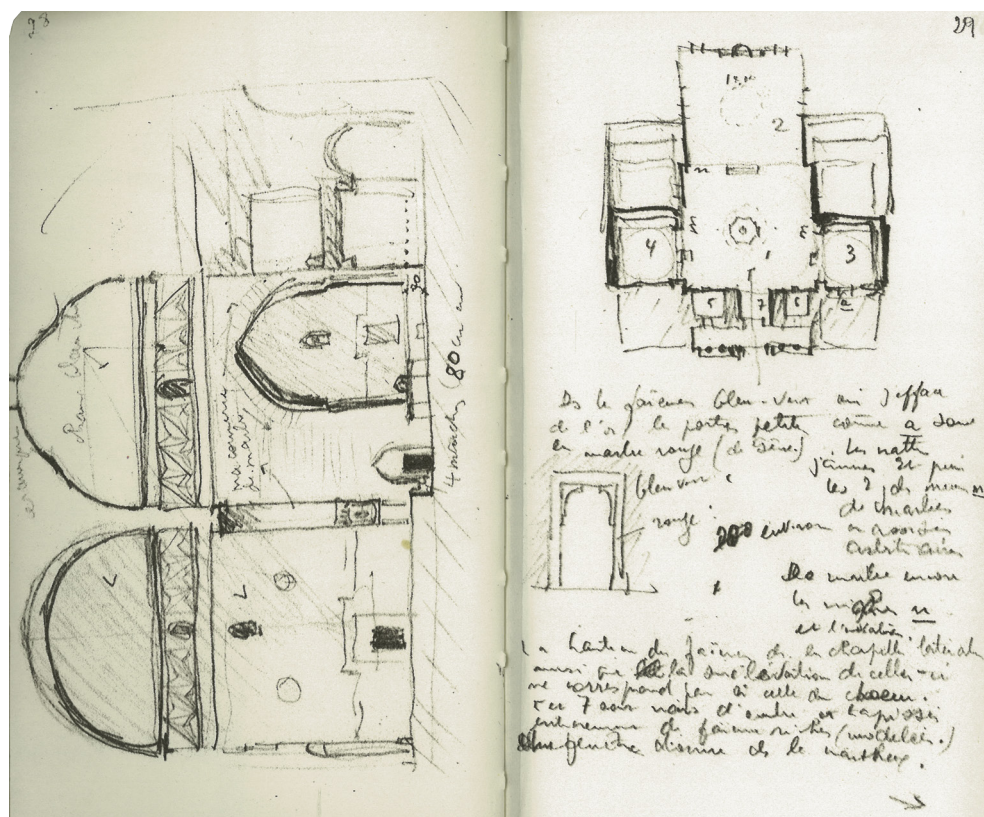
**Fig. 12.** Casa vernacular, sul de Belgrado. Junho de 1911.

d'Orient (Maio a Novembro de 1911, ver Fig. 10) poderá representar o momento de consolidação dos ideais de Jeanneret, encontrando no entendimento da paisagem um contributo primordial. Efectivamente, os seus registos, em particular os cadernos de bolso e os artigos a serem publicados no jornal *Feuille d'Avis*<sup>24</sup>, demonstram não só o desenvolvimento do desenho e da escrita como ferramentas de análise e reflexão, como sugerem a reinterpretação progressiva do significado arquitectónico da natureza e sua condição como paisagem.

A proeminência do apontamento de interiores, mobiliário e arte decorativa adverte a delineação de um primeiro momento, caracterizado também pelo domínio da escrita face ao desenho. Durante estas páginas delimitadas pela chegada a território turco, os poucos desenhos de exteriores

24. Foram publicados nove artigos entre 20 de Julho e 22 de Novembro de 1911. Sem sucesso, Jeanneret esperava reunir os artigos num livro. Porém, a concretização deste livro - *Le Corbusier, Le Voyage d'Orient* (Paris: Les Éditions Forces Vives, 1966) - apenas será conseguida postumamente. Le Corbusier preparou o texto, adicionando algumas notas de rodapé e pequenas correções no mês anterior à sua morte.

**Fig. 13.** Mesquita Verde, Bursa. Corte longitudinal (esq.), planta e detalhe da porta (dir.). Julho de 1911.



sugerem o privilégio do estudo do objecto isolado. É o caso da loja Knize de Adolf Loos em Viena (Fig. 11) ou das casas vernaculares na Sérvia<sup>25</sup> (Fig. 12), que serão desenhadas através de perspectivas rápidas sem referências à envolvente.

Num segundo momento, a documentação da passagem pela Turquia reafirma a evolução de Jeanneret, observando-se maior interesse pela obra de arquitectura no seu estudo. Combinando agora plantas e cortes, os registos das grandes mesquitas, como a mesquita Verde em Bursa, evidenciam um esforço no apontamento rigoroso das proporções, que será geralmente completado com notas sobre os materiais e a influência da luz na leitura do espaço (Fig. 13). Poder-se-ia salientar, de modo oposto, a continuação do apontamento de casas vernaculares através de perspectivas livres. Porém, dever-se-á notar que em todos os casos de estudo continua a prevalecer o estudo autónomo do objecto. Ou seja, tanto as mesquitas,

25. Jeanneret irá referir várias vezes a força do branco na composição visual das fachadas.



edifícios de excepção, como as casas anónimas que consolidam o tecido urbano, são sempre registados sem envolvente.

A partida pelo mar de Marmara revela, no entanto, uma nova preocupação com a paisagem. Os últimos desenhos de Istambul destacam-se pela procura da harmonia entre os minaretes e cúpulas das mesquitas e topografia das margens do estreito de Bósforo (Fig. 14). Tendo em conta o artigo *Constantinople*<sup>26</sup>, estes desenhos poderão motivar a leitura da paisagem como a síntese de um território, unidade entre edificado e natural:

*"Eu tive finalmente o meu caminho para Damasco<sup>27</sup>, e compreendi essa Unidade grandiosa, e eu vivi, dias após dia, esses princípios trinitários. Eu penso que eles são mutualmente indispensáveis um ao outro, uma vez que os caracteres são profundamente dissimilares, mas eles completam-se. Péra, Stambul, Scutari, uma Trindade!"<sup>28</sup>*

Após a Turquia, a breve paragem no monte Atos informa uma maior expressão da paisagem nos seus cadernos de bolso. Por mar (Fig. 15) ou a pé (Fig.16), poder-se-á observar o apontamento dos vários planos de

**Fig. 14.** Silhueta de Istambul de Santa Sofia à Mesquita Sultan Selim, saindo do Bósforo em direcção ao Mar de Marmara. Agosto de 1911

26. Este artigo aparenta ter sido escrito no barco na viagem para Brindisi.

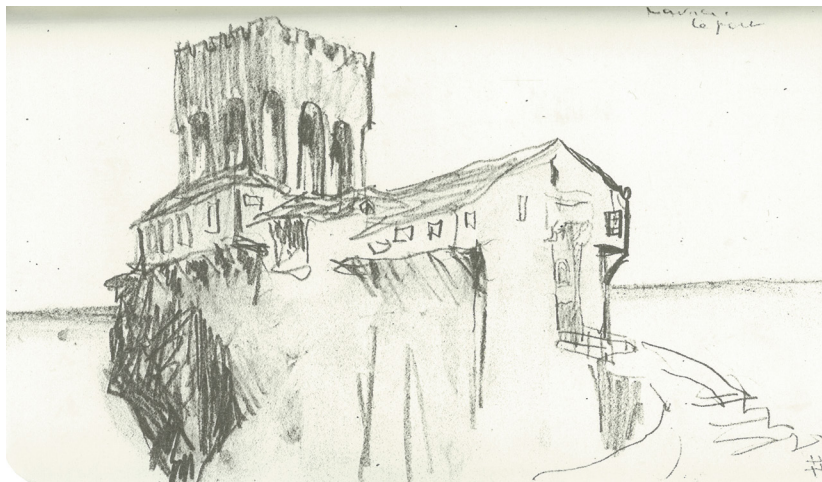
27. A expressão *caminho para Damasco* (*chemin de Damas*) refere-se à conversão de S. Paulo entre Jerusalém e Damasco. Frequentemente utilizada para salientar uma mudança de ideais.

28. *"J'e eu enfin mon chemin de Damas, et je compris cette Unité grandiose, et je vécus, jour après jour, de ces principes trinitaires. Je pense qu'ils sont mutuellement indispensables l'un à l'autre, car leurs caractères sont profondément dissemblables, mais ils se complètent. Péra, Stambul, Scutari, une Trinité!"* Le Corbusier, *Voyage d'Orient 1910-1911* (Paris: Éditions de La Villette, [1966] 2011), 58.





**Fig. 15.** Mosteiro Simonos  
Petra. Junho de 1911.



**Fig. 16.** Grande Mosteiro  
de Lavra. Junho de 1911.

profundidade e da linha de horizonte, demonstrando, assim, a importância da envolvente na aproximação inicial aos edifícios. De igual modo, a abundância de cortes e plantas salienta o progressivo rigor no estudo de vários temas de desenho, tal como as proporções, o ritmo ou a luz. Neste sentido, torna-se também significativa o artigo *Athos*<sup>29</sup>, escrito em 1914. Paralelamente à expressão das emoções provocadas pela leitura da natureza, Jeanneret recordará os mosteiros do Ato na consolidação dos seus temas de estudo. Em particular, a aproximação ao significado do símbolo pela abstração geométrica<sup>30</sup> e, novamente, o estudo do passado, destacando os “antigos construtores” como referência na procura pela “honestidade construtiva.”<sup>31</sup>

Tendo em conta a progressiva evolução de Jeanneret, a visita à Acrópole poderá simbolizar o momento de afirmação de uma relação entre edifício e paisagem que irá percorrer a sua futura obra. No caderno de

29. “L’Athos,” Ibid., 83-93.

30. “L’obsession du symbole est au fond de moi d’une expression-type du langage, circonscrite à la valeur de quelques mots. La vocation en est cause : le régime des pierres et des charpentes, des volumes, des pleins et des vides, m’a valu une compréhension peut-être trop générale de la verticale et de l’horizontale, du sens de la longueur, de la profondeur, de la hauteur. Et de considérer ces éléments, ces mots même, comme détenteurs de significations infinies, inutiles à diluer puisque le moi en soi, dans son absolue et forte unité, les exprime toutes. (...) Tout l’Orient m’a paru forgé à grands coups de symboles (...) Et j’aimerais les rapports géométriques, le carré, le cercle, et les proportions d’un rapport simple et caractérisé.” Ibid., 84.

31. “(...) Saint vocation des antiques constructeurs! pureté perdue de leurs intentions, de leurs efforts. Discipline désormais inconnue de nous, les gâcheurs d’aujourd’hui. (...) Mais des heures passées aux silencieux sanctuaires m’inspiraient un juvénile courage et des désirs loyaux d’être un honnête bâtisseur.” Ibid., 89.

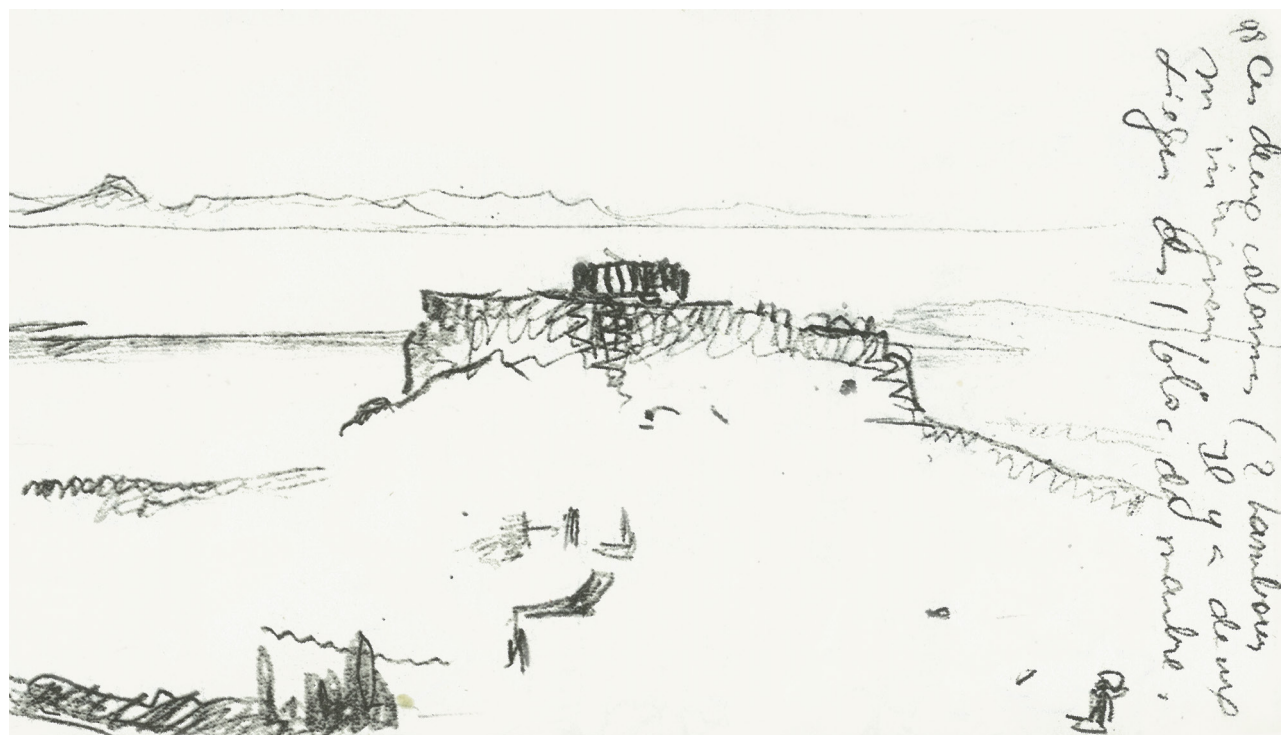


Fig. 17. Acrópole, a partir do Monte Licabeto. Setembro de 1911.

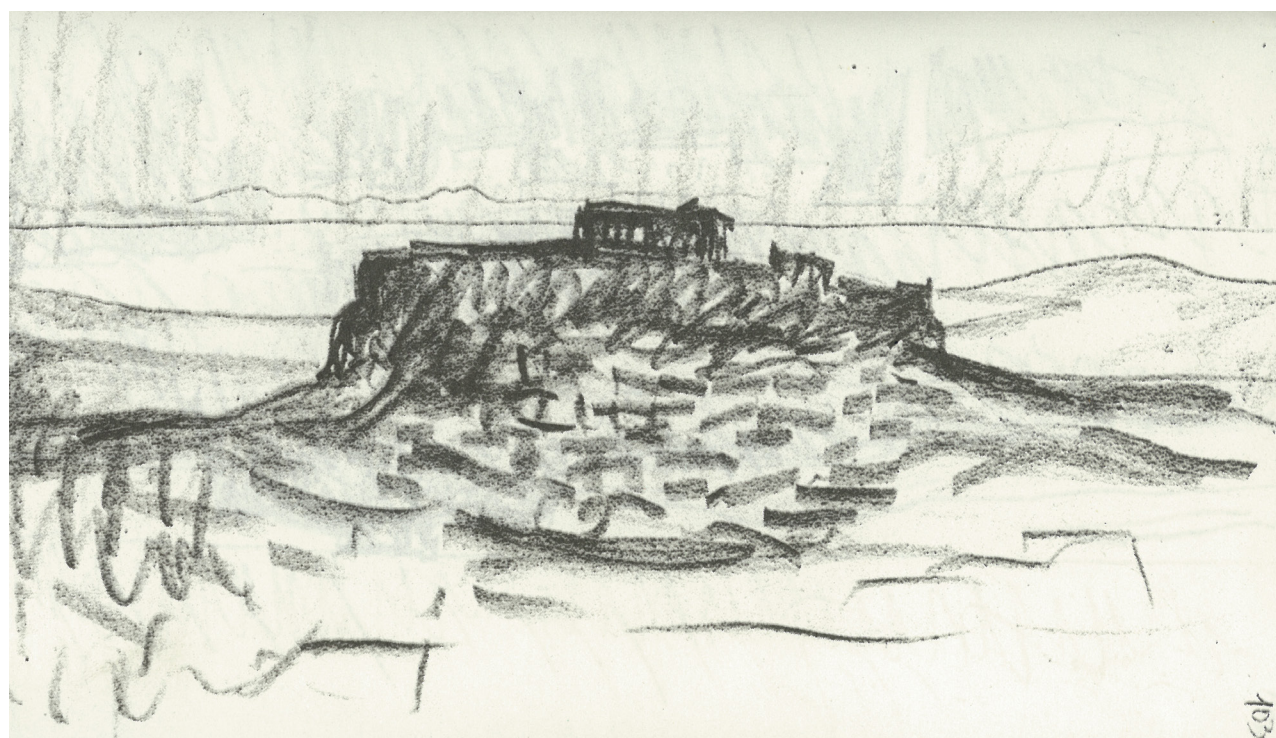
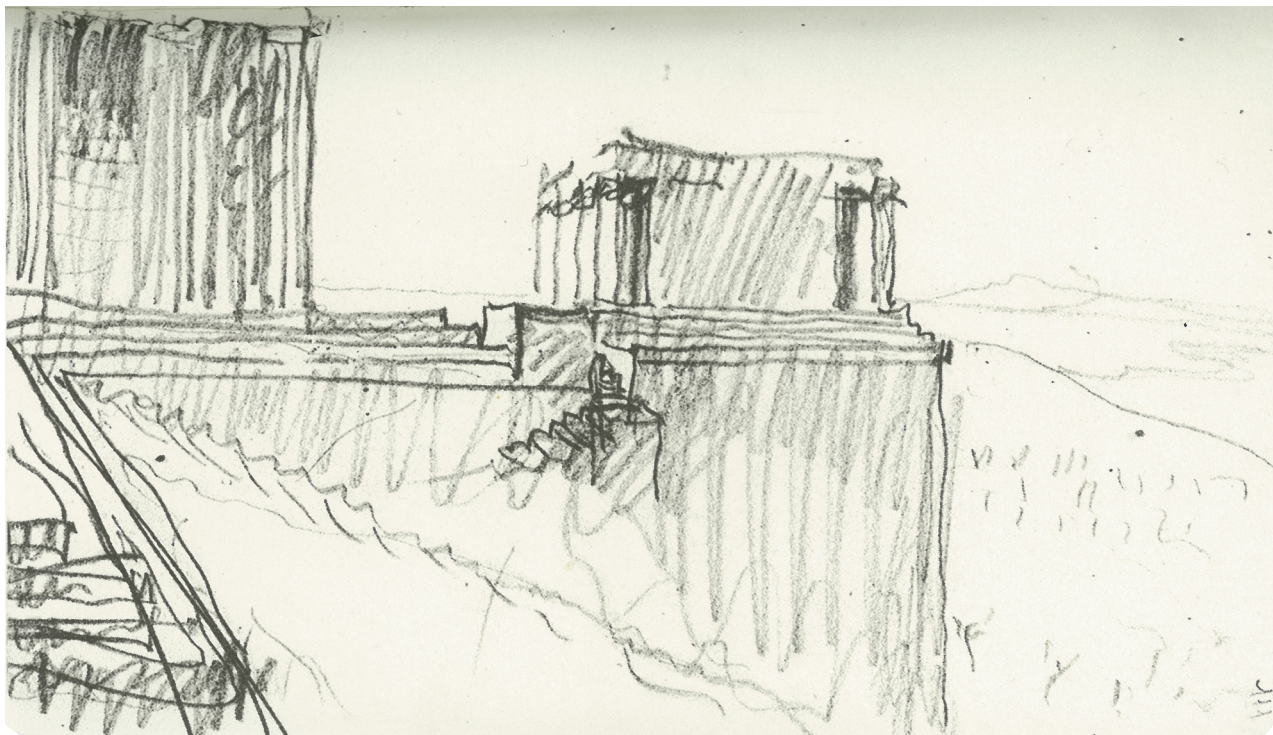


Fig. 18. Acrópole, a partir do Monte Licabeto. Setembro de 1911.





**Fig. 19.** Templo de Atena, a partir do Propileu. Setembro de 1911.



**Fig. 20.** Propileu, a partir do Erecteion. Setembro de 1911.

bolso, os desenhos de aproximação à Acrópole enfatizam a sua leitura no vasto território, procurando compreender como o conjunto – sintetizado na representação do Pártenon - se destaca no Golfo de Egina e topografia envolvente (Fig.17 e 18). Por seu lado, as perspectivas na Acrópole atentam nas relações espaciais entre volumes de diferentes dimensões (Fig.19) e transparências (Fig.20), procurando uma síntese das relações visuais interior/exterior. Assim, os desenhos denotam como as diferentes partes concretizam uma composição global assimétrica e harmoniosa.

Os esboços, bem como a escrita de Jeanneret<sup>32</sup> salientam as características intrínsecas da paisagem e do edificado, identificando na sua relação a busca pelo sublime: as silhuetas dos montes Pentélico e Himeto, do mar Egeu, os efeitos da luz, as condições atmosféricas; e as proporções do Pártenon. *Esses templos, esse mar, esses montes, toda essa pedra e essa água*<sup>33</sup> não se relacionam no simples apontamento visual, Jeanneret compreende na paisagem uma condição definidora do volume e função do projecto. Na simbiose da abstracção do arquitecto - *“homem de ciência (...)”* – e natureza existente – *“(…) e do coração”*<sup>34</sup>, a paisagem, condição do projeto, é por ele significada: *“apenas pegamos na concha por causa da pérola. Os templos são a razão desta paisagem.”*<sup>35</sup>

Por fim, a paisagem torna-se tema permanente de desenho ao longo das paragens em Itália. De Brindisi a Milão, a última parte dos cadernos de bolso salienta a maturidade no domínio dos diferentes tipos de desenhos na exploração da relação entre edifício e paisagem. Talvez, duas páginas relativas à Villa Adriana, uma das obras mais densamente estudadas, possam sintetizar a confirmação desta evolução (Fig.21). Em cima, planta e corte procuram compreender a relação volumétrica e topográfica com a paisagem; enquanto que a perspectiva, em baixo, explora a relação visual entre a Villa e a planície envolvente.

Para além da afirmação de uma maturidade, poder-se-ia salientar

---

32. “Le Parthénon,” Ibid., 94-100 (artigo escrito em 1914).

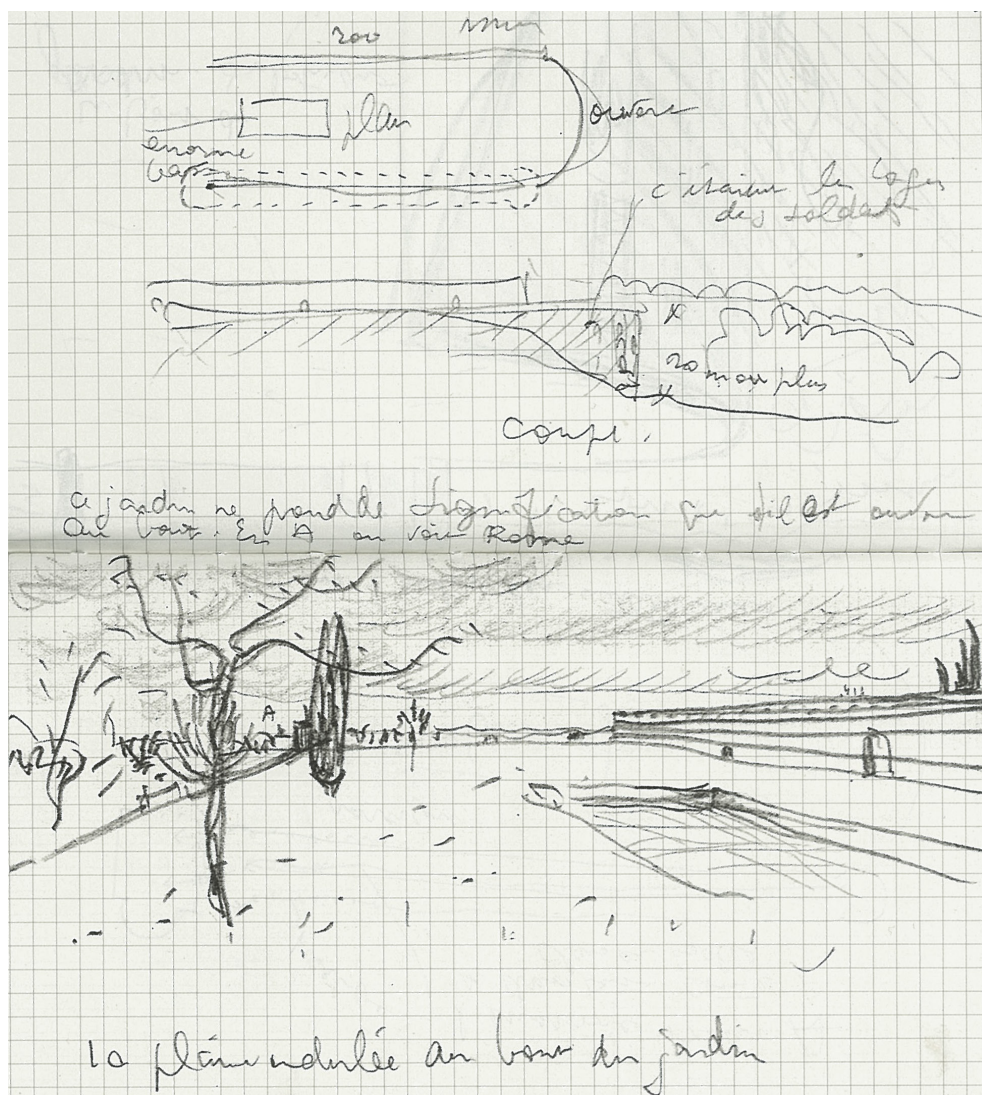
33. Ibid., 97.

34. “homme de science (...) et autant de cœur”. Jeanneret a L’Eplattenier, 22 de Novembro de 1908, em Le Corbusier: Choix de Lettres, ed. Jean Jerger, 65.

35. “On ne ramasse la valve que pour la perle. Les temples sont la raison de ce paysage.” Le Corbusier, Voyage d’Orient 1910-1911, 94.



**Fig. 21.** Villa Adriana. "A planície ondulada no final do jardim." Setembro de 1911



**Fig. 22.** Fórum Romano.



uma nova abordagem a surgir nos desenhos: a análise de edifícios, e sua composição visual, a partir de elementos geométricos. É o caso de uma perspectiva do Fórum Romano que insiste no diálogo entre tensões verticais e horizontais com a composição de sólidos geométricos (Fig.22).

Em conclusão, tal como atenta Jacques Lucan no artigo "Pisa: The Enigma of the Piazza dei Miracoli,"<sup>36</sup> a comparação dos desenhos do Duomo e do Baptistério de 1907 (Fig.6) com os de 1911 (Fig.23) poderia sintetizar a transformação da forma de olhar e de apreender a arquitectura de Jeanneret. Se nos primeiro são levantados minuciosamente os elementos de arquitectura e a sua função no edifício; no segundo o seu interesse foca-se essencialmente sobre as relações entre edifícios, cujas qualidades volumétricas são destacadas. Esta evolução será confirmada por Jeanneret, em carta a William Ritter, em Novembro de 1911:

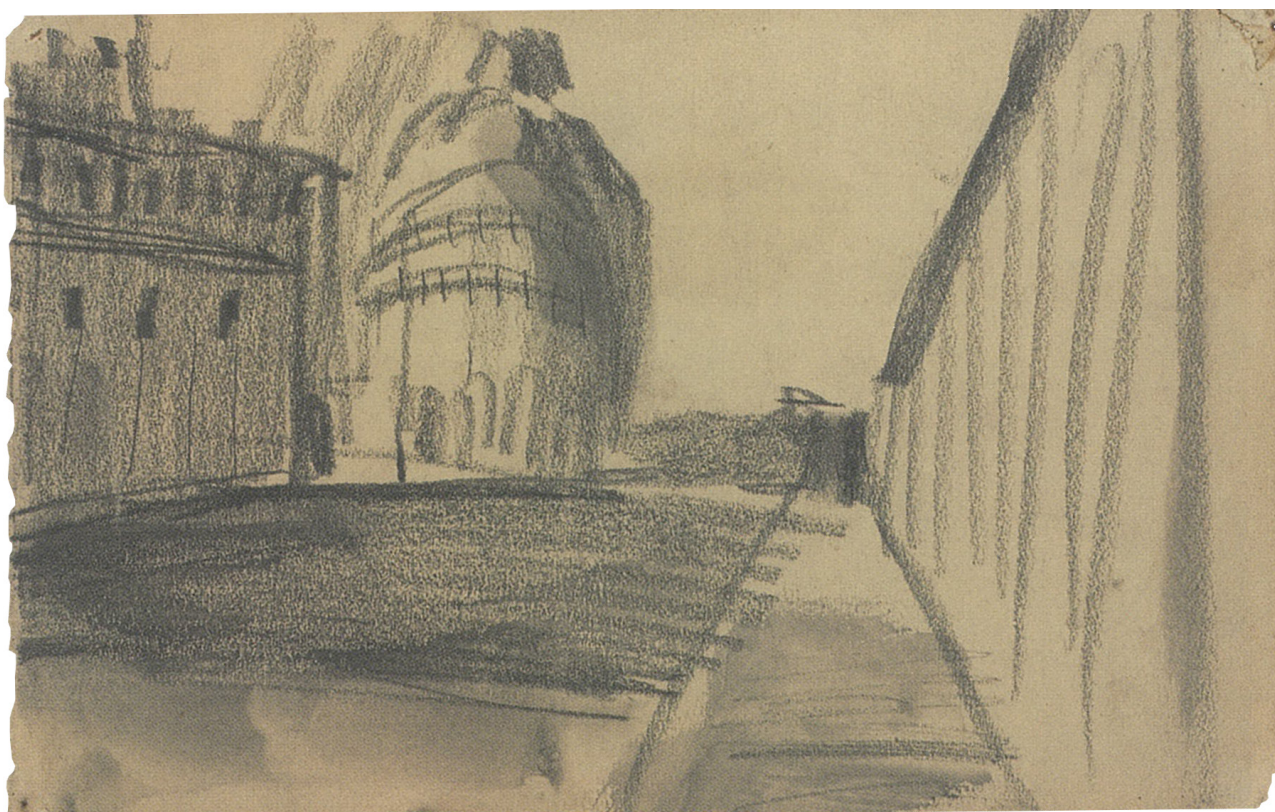
*"Em quatro anos vivi um grande surto de crescimento. No Oriente, satisfiz-me no poder e unidade. O meu olhar é horizontal e não repara nos insectos rastejantes no caminho. Sinto que sou brutal. Itália transformou-me num blasfemo.... Todo o bric-à-brac que me satisfazia, agora horroriza-me. Falo de geometria elementar, anseio pelo seu conhecimento e poder... Estou possuído pela cor branca, o cubo, a esfera, o cilindro e a pirâmide, todos unidos e estendidos sobre um vasto vazio."*<sup>37</sup>

---

36. Jacques Lucan, "Pisa: The Enigma of the Piazza dei Miracoli," em Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscapes* (Londres: Thames & Hudson, 2013), 118-122.

37. "In four years I have experienced such a great spurt of growth. In the Orient, I gorged myself on power and unity. My gaze is horizontal and does not notice the creepy-crawly bugs on the path. I feel that I am brutal. Italy made me into a blasphemer.... All the bric-à-brac that used to cause me delight now horrifies me. I babble on about elementary geometry, yearning for its knowledge and power one day.... I am possessed by the color white, the cube, the sphere, the cylinder, and pyramid, all united and extended across a vast emptiness" Jeanneret a William Ritter, Novembro de 1911, em Jacques Lucan, "Pisa: The Enigma of the Piazza dei Miracoli," 118-119.





**Fig. 23.** Baptistério, Duomo e Camposanto, Pisa. Setembro de 1911.



## LE DEHORS EST TOUJOURS UN DEDANS

Na sequência dos seus anos formativos e regresso a Paris em Janeiro de 1917, o final da década será caracterizado pela profunda evolução teórica e artística de Le Corbusier. Em particular, destacar-se-á a vivência e colaboração com Amédée Ozenfant<sup>1</sup> que irão resultar, entre outros, na criação da revista *L'Esprit Nouveau* (1920-25). A partir dos artigos publicados poder-se-á desenvolver uma reflexão transversal sobre percurso de Le Corbusier tendo a paisagem como temática central.

### L'ESPRIT NOUVEAU

Desde o regresso a La Chaux-de-Fonds, em Novembro de 1911, os *testemunhos do tempo passado e presente, as lições dos homens simples e dos grandes criadores* constituirão instrumentos essenciais na estruturação das premissas que permitem a Charles-Edouard Jeanneret/Le Corbusier

---

1. Amadée Ozenfant (1886-1966), pintor e escritor francês, desempenha um papel de relevo no percurso de Jeanneret após a sua chegada a Paris. Para além de introduzir o contacto com a vanguarda da época, Amédée Ozenfant contribui para a formação de Jeanneret enquanto pintor e impulsiona o período de desenvolvimento e maturidade teórica dos anos vinte, correspondente ao desenvolvimento do Purismo. Para um breve enquadramento do papel de Amédée Ozenfant no percurso de Le Corbusier ver Françoise Ducros, "Ozenfant (Amédée)," em *Le Corbusier, une Encyclopédie*, ed. Jacques Lucan (Paris: Centre Georges Pompidou, 1987), 279-281.

construir uma resposta à sua *incansável pergunta: onde está a arquitectura?*<sup>2</sup> Efectivamente, as obras apresentadas ao jovem Jeanneret pelas lições de Istambul, Atenas e Roma tornam-se uma constante fonte de recursos a utilizar por Le Corbusier para aprofundar a problematização da arquitectura através de temas como a harmonia, a composição ou a paisagem.

Possivelmente, as primeiras publicações de material recolhido durante a *Voyage d'Orient* (Maio a Novembro de 1911) - tendo em vista a defesa de um argumento - encontram-se nos números de *L'Esprit Nouveau* (1920-25). Através da publicação de artigos de investigação, de crítica e projectos da vanguarda, a revista criada por Jeanneret e Amédée Ozenfant procurava divulgar e explicar o espírito que animava a época contemporânea. Isto é, a evolução cultural, as experimentações da arte e da literatura de uma nova sociedade que emergia desde o início do século.<sup>3</sup>

Entre a publicação inicial em Outubro de 1920<sup>4</sup> e o último número (nº28) em Novembro de 1924, o *L'Esprit Nouveau* tornar-se-á uma notável plataforma de afirmação de Le Corbusier no panorama artístico da época. Em particular, pela defesa e afirmação da corrente purista, bem como pela divulgação das novas investigações desenvolvidos no campo da arquitectura e urbanismo.<sup>5</sup> Tendo em conta a progressiva reinterpretação concretizada durante a *Voyage d'Orient*, os diversos conteúdos no *L'Esprit Nouveau* evidenciam uma reflexão sobre a natureza e a paisagem ao serviço dos temas que, transversalmente, atravessam o seu pensamento artístico e arquitectónico.

Por um lado, os artigos escritos por Jeanneret e Amédée Ozenfant sobre a nova corrente estética - o Purismo - defendem a necessidade de criar uma

---

2. "(...) les témoins du temps passé et présent, et prenant sa leçon tout autant dans l'œuvre des simples hommes que dans celles des grandes créateurs. C'est dans ces rencontres qu'il [Le Corbusier] découvrit l'architecture : Où est l'architecture? Telle fut la question inlassablement posée." Le Corbusier, *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui* (Paris: Éditions Vincent, [1925], 1959), XV.

3. *L'Esprit Nouveau* poderia ser traduzido como "O Espírito Novo". No primeiro número (Outubro de 1920), os editores apresentam uma introdução à revista - *Le Domaine de L'Esprit Nouveau* (páginas iniciais, não numeradas); bem como uma definição de *L'Esprit Nouveau* (p.4-5). Ver *L'Esprit Nouveau*, n.1 (1920).

4. Será nesta publicação que Charles-Edouard Jeanneret assume primeiramente o pseudónimo Le Corbusier.

5. Salienta-se que os artigos relativos ao Purismo são assinados por Charles-Edouard Jeanneret e Amédée Ozenfant, enquanto todos os artigos de arquitectura são escritos sobre o pseudónimo Le Corbusier (vários em coautoria com Saugnier, pseudónimo de Amédée Ozenfant).



arte atenta e em consonância com a sociedade da época. Ou seja, uma arte que correspondesse ao novo enquadramento maquinista da sociedade. O Purismo é apresentado como uma arte racional, ordenada e construtiva que deveria basear-se sobretudo no estudo das cores e formas primárias. Evidenciando um afastamento da vontade de produzir sempre a obra de arte original<sup>6</sup>, os puristas irão apresentar a natureza como uma das bases fundamentais na procura pela constante na arte. Porém, à semelhança do entendimento apreendido por Jeanneret durante os anos na *École d'Art* em La Chaux-de-Fonds, *"o purismo não crê que voltar à natureza signifique voltar à cópia da natureza."*<sup>7</sup>

Em suma, a propósito da importância da natureza na demanda purista e sua influência no percurso de Le Corbusier, a historiadora Danielle Pauly referirá:

*"Essa procura de correspondências íntimas entre o que é fabricado pelo homem e o que emana da natureza, essa vontade de realizar uma harmonia entre um universo familiar e dominado e o que pelo contrário é incontrolável, é próprio da diligência humanista de Le Corbusier. No final desse período de dez anos, ele atinge um ideal de complementaridade entre o Homem e a natureza, que traduz uma apreensão mais completa da realidade, um florescimento e maturidade da sua expressão, enfim uma visão alargada, mais equilibrada e generosa do mundo."*<sup>8</sup>

Por outro lado, os artigos sobre arquitectura e urbanismo por Le Corbusier testemunham o desejo por uma revolução contra o espírito

---

6. "O purismo teme o estranho e o "original". Busca o elemento puro para reconstruir quadros organizados que parecem estar feitos pela própria natureza." traduzido de Charles-Edouard Jeanneret e Amédée Ozenfant, "Después del Cubismo," em *Acerca del Purismo: Escritos 1918-1926*, ed. Antonio Pizza, trad. Amparo Hurtado Albir (Madrid: El Croquis, 1994), 47.

7. Ibid., 47.

8. "Cette recherche des correspondances intimes entre ce qui est fabriqué par l'homme et ce qui émane de la nature, cette volonté de réaliser une harmonie entre un univers familier et maîtrisé et ce qui au contraire est incontrôlable, est le propre de la démarche humaniste de Le Corbusier. Au terme de cette période capitale de dix années, il parvient à un idéal de complémentarité entre l'homme et la nature, qui traduit une appréhension plus complète de la réalité, un épanouissement et maturité de son expression, enfin une vision élargie, plus équilibrée et généreuse du monde." Danièle Pauly, "Le Post-Purisme," em *Le Corbusier, une Encyclopédie*, ed. Jacques Lucan (Paris: Centre Georges Pompidou, 1987), 328-329.

académico dominante, louvando as novas oportunidades de composição possibilitadas pela evolução da técnica. Serão estes artigos escritos para o *L'Esprit Nouveau* que constituirão a base do livro *Vers une Architecture*. O historiador Kenneth Frampton considerará a importância desta obra na medida em que articula a concepção dual sobre a qual se desenvolverá o percurso de Le Corbusier: a resposta a necessidades funcionais de forma empírica, em contraste com o impulso no uso de elementos abstractos que provocam os sentidos, alimentando o intelecto.<sup>9</sup>

Tendo em consideração o papel central e seminal de *Vers une Architecture* no percurso de Le Corbusier, bem como na produção teórica do século XX, poder-se-á interpretar em “Le dehors est toujours un dedans”<sup>10</sup> - um ponto do capítulo “L'Illusion des Plans”<sup>11</sup> - uma possível definição de paisagem em discurso próprio, e nas legendas aos desenhos da Acrópole, da Villa Adriana e do Fórum de Pompeia<sup>12</sup> o ponto de partida para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a forma como os elementos da paisagem participam na génese e composição no projecto.

## L'ILLUSION DES PLANS

Em 1922, Le Corbusier publica com Saugnier o artigo “L'Illusion des Plans”<sup>13</sup>, texto no qual se detém sobre a importância da planta no desenvolvimento do projeto, apresentando-a como reflexo das ideias e intenções da arquitectura. Sob o seu ponto de vista, fazer uma planta é precisar, fixar ideias. Le Corbusier critica o espírito académico da época, que considera uma prática perigosa pois promove dogmas estabelecidos, reduzindo o entendimento da arquitectura à habilidade de compor sobre o papel. Isto é, de produzir desenhos entusiasmantes de plantas na medida em que “a mais bela estrela torna-se Grande Prémio de Roma.”<sup>14</sup> Em oposição, a

---

9. Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, 2ª Edição (Londres: Thames and Hudson, 1985), 152.

10. *O exterior é sempre um interior.*

11. *A Ilusão das Plantas.*

12. Registos do seu caderno de bolso durante a *Voyage d'Orient*.

13. Le Corbusier, e Saugnier. “L'Illusion des Plans.” *L'Esprit Nouveau*, n.15 (1922), 1768-1780.

14. “La plus belle étoile devient Grand Prix de Rome.” *Ibid.*, 1768.

nova linguagem da arquitectura deverá basear-se num conjunto de relações que não têm um significado necessariamente prático ou descritivo. Serão essas relações estabelecidas sobre um programa mais ou menos utilitário que provocarão a emoção: a arquitectura.<sup>15</sup> Como tal, uma planta, tabela analítica dos temas que intervêm no projecto, deve organizar as intenções do arquitecto para que se tornem inteligíveis, executáveis e transmissíveis. Torna-se necessário, por isso, no desenho de uma planta estabelecer eixos de composição, que serão interpretados como uma linha que levará à concretização de um objectivo – *“o eixo mete em ordem a arquitectura. Fazer a ordem é começar uma obra.”*<sup>16</sup> Assim, o arquitecto deverá atribuir objectivos aos seus eixos - o cheio (a parede), ou o espaço (a luz):

*“A organização é a hierarquia de eixos, como tal a hierarquia de objectivos, a classificação de intenções.”*<sup>17</sup>

“Le dehors est toujours un dedans” procurará de forma clara aprofundar a sua reflexão. Neste ponto, Le Corbusier reconhece os elementos de um sítio - a topografia, a vegetação ou mesmo o horizonte - como condições essenciais para a organização e estruturação dos eixos de composição. Partindo da necessidade de hierarquização de intenções no projecto arquitectónico, o olho humano, em constante movimento, situa-se como o centro do sítio. Ou seja, o observador absorve e interpreta tudo o que está à sua volta como massas, julgadas por si nas suas características físicas, materiais e de densidade. O importante será compreender não apenas o espaço delimitado pelo projecto a desenhar, mas também toda a envolvente. Assim, é imperativo ter em conta as massas de todo o espaço na composição do projecto.

Desta forma, paisagem, condição fundamental da arquitectura, poderá ser interpretada na obra de Le Corbusier como a extensão de território na

---

15. *“Avec des matériaux inertes, sur un programme plus ou moins utilitaire que vous débordiez, vous avez établi des rapports qui m’ont ému. C’est l’architecture. / Faire un plan, c’est préciser, fixer des idées.”* Ibid., 1768.

16. *“L’axe est le metteur en ordre de l’architecture. Faire de l’ordre, c’est commencer une œuvre.”* Ibid., 1773

17. *“L’ordonnance est la hiérarchie des axes, donc, la hiérarchie des buts, la classification des intentions.”* Ibid., 1773.

qual o projecto se insere, captada por um observador e cujos elementos – naturais e humanos/materiais e sensoriais – se apresentam ao arquitecto de forma precisa e sintética. Isto é, a configuração da forma, as características de volume e densidade, a definição do seu material, *portadores de sensações bem definidas e bem diferentes*<sup>18</sup>, serão elementos necessárias para a organização de todo o espaço, tanto interior como exterior.

Tendo como base a possível definição em discurso próprio, poder-se-á observar ao longo da escrita de Le Corbusier a diligência por demonstrar, de uma forma mais ou menos subliminar, a necessidade de harmonia entre arquitectura e paisagem, renovando repetidamente a obrigação de compor com os elementos da envolvente assumida em “L’Illusion des Plans”. Entre outros, poder-se-á salientar o prefácio da segunda edição do livro *Précisions: sur un État Présent de l’Architecture et de l’Urbanisme*<sup>19</sup>, no qual Le Corbusier define de uma forma clara e directa como seu objectivo *estabelecer a harmonia entre o homem e o seu meio: uma biologia (o Homem) e a natureza (é o meio)*.<sup>20</sup> Anteriormente, na primeira edição de 1930, obra que poderá ser considerada simultaneamente limite e síntese de um período de investigações desenvolvidas ao longo da década de 1920 (conotadas sobretudo com o tema do purismo), Le Corbusier relembra a importância da dependência entre o espírito analítico, emotivo, questionador dos problemas da arquitectura e a paisagem:

*“É que a arquitectura é um encadeamento de eventos sucessivos que vão da análise à síntese, eventos que o espírito tenta de sublimar pela criação de relações precisas e emocionantes, das quais resultam profundas sensações fisiológicas, que um verdadeiro deleite espiritual intervém na leitura do problema resolvido, que uma percepção da harmonia chega-nos pela qualidade aguda de uma matemática unificadora de cada elemento*

---

18. “En résumé, dans les spectacles architecturaux, les éléments du site interviennent en vertu de leur cube, de leur densité, de la qualité de leur matière, porteurs de sensations bien définies et bien différentes (bois, marbre, arbre, gazon, horizons bleus, mer proche ou lointaine, ciel).” Ibid., 1776.

19. Livro escrito a partir das conferências lecionadas na América do Sul no Outono de 1929. Doravante denominado por *Précisions*.

20. “Il s’agira tout particulièrement de rétablir ou d’établir l’harmonie entre l’homme et son milieu. Une biologie (c’est l’homme) et la nature (c’est le milieu).” Le Corbusier, *Précisions: sur un État Présent de l’Architecture et de l’Urbanisme* (Paris: Éditions Vincent, Fréal, [1930] 1960), 100.

*da obra aos outros e o conjunto à outra entidade que é o meio ambiente, o sítio.*"<sup>21</sup>

Já numa etapa mais avançada do seu percurso, destaca-se "Le site est l'assiette de la composition architecturale,"<sup>22</sup> um ponto integrante do livro *Entretien avec les Étudiants des Écoles d'Architecture*<sup>23</sup> (1947) que apresenta um conjunto de lições corbusianas dedicadas aos estudantes de arquitectura. Na lição "L'Architecture", Le Corbusier define local como "o pasto oferecido pelos olhos aos nossos sentidos,"<sup>24</sup> recordando o papel determinante da *Voyage d'Orient* na compreensão das relações entre arquitectura e paisagem. Adoptando um tom mais pedagógico, a mensagem de "L'Illusion des Plans" é recuperada e continuada: em arquitectura, o exterior é sempre um interior. Como tal, a paisagem deve ser integrada no desenho dos espaços interiores como resposta a um problema de arquitectura, no qual as relações provocadoras de emoção encontrarão a sua génese na análise da paisagem:

*"O local é a base da composição arquitectónica. Aprendi-o numa grande viagem que fiz em 1911, de mochila às costas, de Praga até à Ásia Menor e à Grécia. Descobri a arquitectura, instalada no seu local. Mais do que isso: a arquitectura exprimia o local – discurso e eloquência do homem que tomou posse do espaço: o Parténon, a Acrópole, o estuário do Pireu e as ilhas; mas também o mais pequeno cercado de ovelhas (...) Que potencial poético! Tudo isto é vosso, arquitectos, podeis fazê-lo entrar nas nossas casas; estenderei o império das vossas divisões, limitadas aos poucos metros quadrados de uma sala, até aos confins destes horizontes*

---

21. "C'est que l'architecture est un enchaînement d'événements successifs allant de l'analyse à la synthèse, événements que l'esprit tente de sublimer par la création de rapports si précis et si bouleversants, que de profondes sensations physiologiques en découlent, qu'une véritable délectation spirituelle intervient à la lecture du problème résolu, qu'une perception de l'harmonie nous vient par la qualité aiguë d'une mathématique unissant chaque élément de l'ouvrage aux autres et l'ensemble à cette autre entité qu'est le milieu ambiant, le site." Ibid., 158.

22. O sítio é a base da composição arquitectónica.

23. O livro organiza-se em quatro capítulos: I. Le désarroi (où en est l'architecture?); II. Construire de logis; III. L'Architecture; IV. Un Atelier de Recherches.

24. Le Corbusier, *Conversa com os Estudantes das Escolas de Arquitectura*, trad. António Gonçalves (Lisboa: Cotovia, [1947] 2003), 23.

*descobertos, que podeis conquistar. O proprietário que servis com as vossas plantas e os vossos cortes possui olhos e por trás deles, por trás do seu espelho, sensibilidade, inteligência, coração. Por fora, a vossa obra arquitectónica acrescenta-se ao local. Mas por dentro, integra-o.*"<sup>25</sup>

Ao longo da contínua renovação do discurso de Le Corbusier, duas temáticas parecem destacar-se pelo contributo permanente na solidificação dos seus argumentos, constituindo, talvez, os momentos mais significativos no que respeita a abordagem inicial ao projecto: a observação e a interpretação.

No que concerne a observação, da descoberta do Oriente com as mochilas às costas ao sobrevoo das planícies de Buenos Aires e montanhas do Rio de Janeiro durante a viagem à América do Sul em 1929, dever-se-á notar os olhares complementares sobre a paisagem possibilitados pela evolução dos meios de transporte.<sup>26</sup> O detalhe da natureza estudado lenta e atentamente durante um passeio a pé, a leitura rápida de um vasto território atrás do volante do seu automóvel, o enquadramento panorâmico de cidades como Atenas ou Istambul aquando da chegada ou partida a bordo de um navio ou o espectáculo das cidades e do país que as rodeia oferecido pelo avião constituem um abrangente catálogo de imagens ao qual Le Corbusier irá recorrer durante o desenvolvimento do projecto. Tal como refere Jean-Louis Cohen, dever-se-á reconhecer a atenção simultânea tanto à envolvente próxima - "*o mais pequeno cercado de ovelhas*"<sup>27</sup> - como ainda às grandes linhas de tensão criadas entre o Parténon e o estuário do Pireu, ou seja, entre obra arquitectónica e os principais elementos caracterizadores da paisagem:

*"Foi através destas observações [da paisagem] que ele desenvolveu os seus projectos de edifícios e planos de cidades. (...) Le Corbusier desenvolveu uma noção de paisagem que inclui tanto a escala microscópica da envolvente imediata do edifício e as pequenas paisagens que criava ou*

---

25. Ibid., 24-25.

26. A este propósito note-se a publicação do livro *Sur les 4 Routes* em 1941.

27. Ver nota de rodapé 25.

*sustinha, tal como terraços, e a escala macroscópica de conjuntos urbanos e grandes terrenos.*"<sup>28</sup>

A partir da *Voyage d'Orient*, o caderno de bolso assumir-se-á como uma ferramenta primordial para a compreensão e apropriação do que é observado. Segundo Le Corbusier, o desenho é um modo de aprendizagem pessoal e de aprofundamento da experiência espacial e, como tal, irá salientar a sua importância:

*"Desenhar, traçar linhas, gerir os volumes, organizar superfícies...tudo isto significa olhar, e depois observar e finalmente talvez descobrir...e é aí que a inspiração pode chegar. Inventar, criar, o ser completo é puxado para a acção, e é esta acção que conta. Outros ficaram indiferentes, mas tu viste."*<sup>29</sup>

Da observação ao apontamento no papel, a origem de uma interacção harmónica entre arquitectura e paisagem parece ser encontrada através do ângulo recto. Ao longo da sua escrita, o ângulo recto é exposto como uma entidade mediadora entre natureza, meio da arquitectura, e o homem. Note-se o poema dedicado ao ângulo recto, *Le Poème de l'Angle Droit* (1955), no qual Le Corbusier irá referir:

*"Direito sobre o planalto terrestre / das coisas perceptíveis tu / contactas com a natureza um pacto de solidariedade: é o angulo recto / de pé diante do mar vertical apresenta-se sobre as tuas pernas.(Fig.24)"*<sup>30</sup>

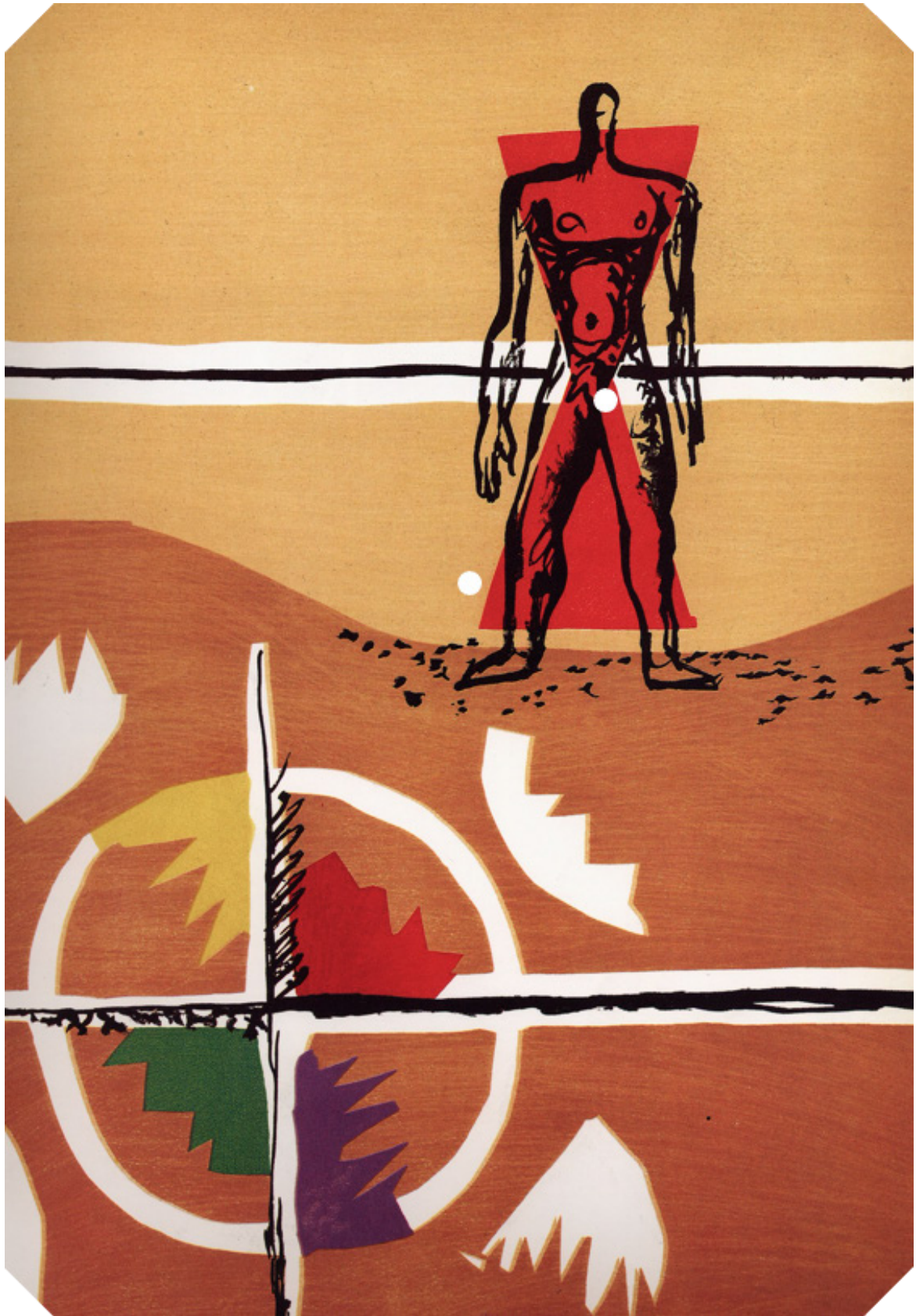
---

28. "It was from these observations that he developed his building projects and city plans. (...) Thus Le Corbusier developed a notion of landscape that included both the microscopic scale of a building's immediate environment and the small landscapes that it created or sustained, such as terraces, and the macroscopic scale of urban ensembles and large terrains." Jean-Louis Cohen, "In the Cause of Landscape," em Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscapes* (Londres: Thames & Hudson, 2013), 25.

29. Traduzido de Le Corbusier, *Creation Is a Patient Search* (Nova Iorque: Frederick Praeger, [1960] 1960), 203 em Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge: The MIT Press, 1994), 90.

30. "Droit sur le plateau terrestre / des choses saisissables tu / contactes avec la nature un pacte de solidarité : c'est l'angle droit / debout devant la mer vertical / te voilà sur tes jambes." Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit* (Paris: Fondation Le Corbusier, [1955] 2006), 100.

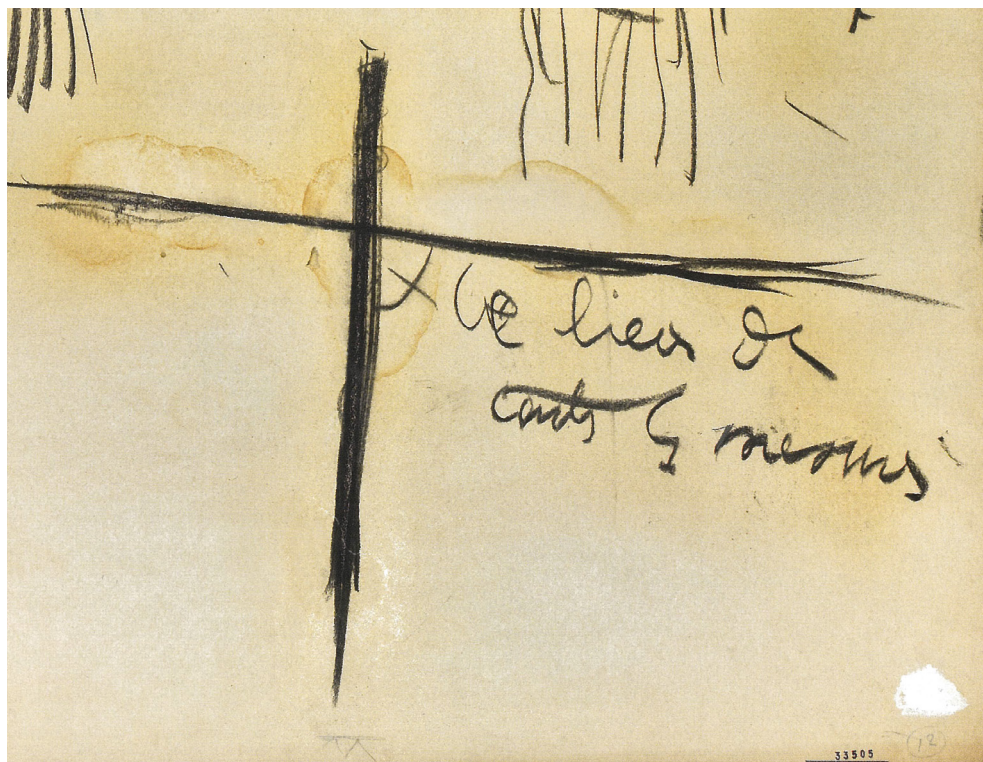






**Fig. 24.** A descoberta do ângulo recto.

**Fig. 25.** "Le lieux de tous les mesures."



A imagem sugerida - um observador em frente ao mar – recupera o episódio pessoal descrito em *Précisions*, no qual é relatada a descoberta da força sintética do ângulo recto.<sup>31</sup> Diante do mar da Bretanha, um rochedo granítico vertical estabelece uma relação visual com o horizonte do mar. A força da vertical em tensão com o sentido do horizontal permite a Le Corbusier definir o ângulo recto como a fixação de um sítio, o ponto onde "o homem pára, porque há uma sinfonia total, magnificência de relações, nobreza."<sup>32</sup> Assim, a partir de duas linhas desenha-se o *lugar de todas as medidas* (Fig.25), um limite sublime no qual se define altura e largura e se inicia o projecto. Tal como referirá Jean-Pierre Giordani, o sistema de composição a partir do ângulo recto comanda o desenho arquitectónico numa tensão permanente com os elementos livres e naturais, solicitados pela topografia e paisagens envolventes.<sup>33</sup>

31. Le Corbusier, *Précisions*, 76.

32. "Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale, magnificence de rapports, noblesse. Le vertical fixe le sens de l'horizontal. L'un vit à cause de l'autre. Voilà des puissances de synthèse." Ibid., 76.

33. Jean-Pierre Giordani, "Territoire: Nouveaux Plans Urbains, les Esquisses Sud-Américains et le Plan Obus d'Alger," em *Le Corbusier, une Encyclopédie*, 402-406.

Em síntese, a compreensão da importância do ângulo recto permite uma compreensão mais densa dos temas explorados:

*“Largura, Altura! Aqui parto eu à procura de verdades arquitecturais mais vastas. Eu percebo que a obra que nós elevamos não está nem só, nem isolada; a atmosfera em torno constitui outras paredes, outros pavimentos, outros tectos; a harmonia que me parou diante do rochedo da Bretanha existe, pode existir em outros lugares, sempre. A obra não é mais feita somente de ela mesma: o exterior existe. O exterior fecha-me no seu todo que é como um quarto. A harmonia toma as suas fontes ao longe, por todo o lado, em tudo. Que estejamos longe dos “estilos” e do desenho bonito sobre o papel.”<sup>34</sup>*

Concluindo “Le dehors est toujours un dedans”, será a partir da noção interior/exterior que Le Corbusier evoca três casos que melhor exemplificam a importância dos elementos da paisagem na génese e composição do projeto. Em suma, as legendas aos desenhos da Acrópole, da Villa Adriana e do Fórum de Pompeia, registos dos cadernos de bolso da *Voyage d’Orient*, procuram reforçar a sua mensagem: “é necessário compor com esses elementos.”<sup>35</sup>

## ACRÓPOLE

Através da Acrópole de Atenas, a primeira obra apresentada em “Le dehors est toujours un dedans”, poder-se-á compreender o incentivo a uma postura atenta perante os elementos da paisagem, capaz de ordenar e sublimar a harmonia necessária entre o projecto e a respectiva envolvente (Fig.26).

Ainda que “Le dehors est toujours un dedans” assinale a primeira

---

34. “Étendue, hauteur ! Me voici partir à la recherche de vérités architecturales plus vaste. Je perçois que l’œuvre que nous élevons n’est ni seule, ni isolée ; que l’atmosphère alentour en constitue d’autre parois, d’autres sols, d’autres plafonds, que l’harmonie qui m’a arrêté de-vant le rocher de Bretagne, existe, peut exister partout ailleurs, toujours. L’œuvre n’est plus faite seulement d’elle-même : le dehors existe. Le dehors m’enferme dans son tout qui est comme une chambre. L’harmonie prend ses sources au loin, partout, en tout. Que nous sommes loin des « styles » et du dessin joli sur le papier !” Le Corbusier, *Précisions*, 78.

35. “Il faut composer avec ces éléments.” Le Corbusier, e Saugnier, “L’Illusion des Plans,” 1776.

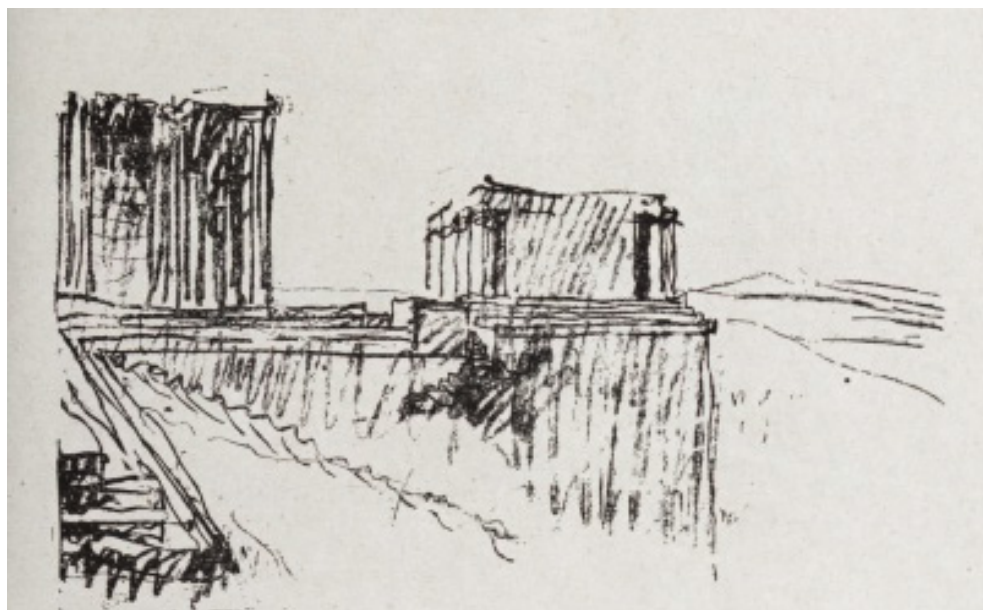


FIG. 11. — Propylées et Temple de la Victoire Aptère.

(fig. 11). La mer qui compose avec les architraves (fig. 12), etc. Composer avec les infinies ressources d'un art plein de richesses périlleuses qui ne font de la beauté que lorsqu'elles sont en ordre :

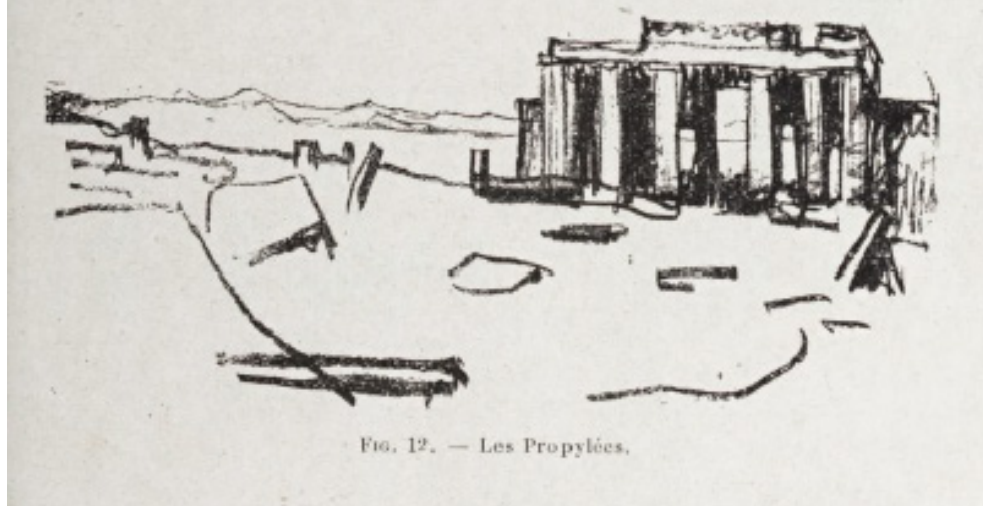


FIG. 12. — Les Propylées.

**Fig. 26.** Acrópole de Atenas. "Na ACRÓPOLE DE ATENAS, Os templos que se inclinam uns para os outros para fazer um colo que o olho abrace bem. O mar que compõe com as arquitraves. Compôr com os infinitos recursos de uma arte cheia de riquezas perigosas que fazem a beleza apenas quando estão em ordem."

publicação dos esboços da *Voyage d'Orient*, a Acrópole já havia sido previamente mencionada em *L'Esprit Nouveau*. Mais precisamente, no quarto número da revista (1920) Le Corbusier inicia o artigo "Trois rappels à mm. les architectes: le Plan"<sup>36</sup> apresentando uma perspectiva e uma planta (Fig.27) retiradas do livro *Histoire de L'Architecture* (1899) de Auguste Choisy. Ao longo do seu percurso, Le Corbusier evocará por diversas vezes esta obra, nomeadamente, como o incentivo para a busca da perfeição geométrica. Como tal, dever-se-á salientar os primeiros parágrafos do capítulo "Le Pittoresque dans l'Art Grec", fonte das imagens utilizadas, nas quais Auguste Choisy destaca a relação plena entre as características da envolvente e a arquitectura grega:

*"Os Gregos não imaginam um edifício independentemente do sítio que o enquadra e dos edifícios que o rodeiam.*

*A ideia de nivelar a envolvente é absolutamente estranha: eles aceitam regularizar o local de implantação apenas como a natureza o fez, e a sua única preocupação é de harmonizar a arquitectura à paisagem; os templos gregos valem tanto pela escolha do seu sítio como pela arte com a qual eles são construídos."*<sup>37</sup>

À semelhança dos mestres da Antiguidade Clássica, poder-se-á identificar nas propostas de Le Corbusier a preponderância das condições definidas pela envolvente, encontrando na paisagem um catalisador dos temas de projecto. De acordo com a "escolha do seu sítio,"<sup>38</sup> destacam-se duas tendências de composição no que se poderia designar o seu jogo a dois entre "afirmação-homem com ou contra presença-natureza."<sup>39</sup>

---

36. Le Corbusier, e Saignier, "Trois Rappels à MM. Les Architectes: Le Plan," *L'Esprit Nouveau*, n.4 (1921), 457-470.

37. "Les Grecs n'imaginent pas un édifice indépendamment du site qui l'encadre et des édifices qui l'entourent. / L'idée de niveler les abords leur est absolument étrangère : ils acceptent en le régularisant à peine l'emplacement tel que la nature l'a fait, et leur seule préoccupation est d'harmoniser l'architecture au paysage ; les temples grecs valent autant par le choix de leur site que par l'art avec lequel il sont construits." Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture*, vol.1 (Paris: Édition Vincent, Fréal & C<sup>o</sup>, 1964), 325.

38. Ver nota de rodapé anterior.

39. A propósito do proposta urbanística para o Rio de Janeiro, Le Corbusier irá referir: "il vous vient un désir violent, fou peut-être, d'ici aussi tenter une aventure humaine, - le désir de jouer une partie à deux, une partie « affirmation-homme » contre ou avec « présence-nature »." Le Corbusier, *Précisions*, 236.





**Fig. 27.** Acrópole de Atenas. "Vista sobre o Parténon, o Erec. Não se deverá esquecer que o pavimento da Acrópole é muito movimentado, com diversas de níveis consideráveis que foram empregues para constituir os pavimento."



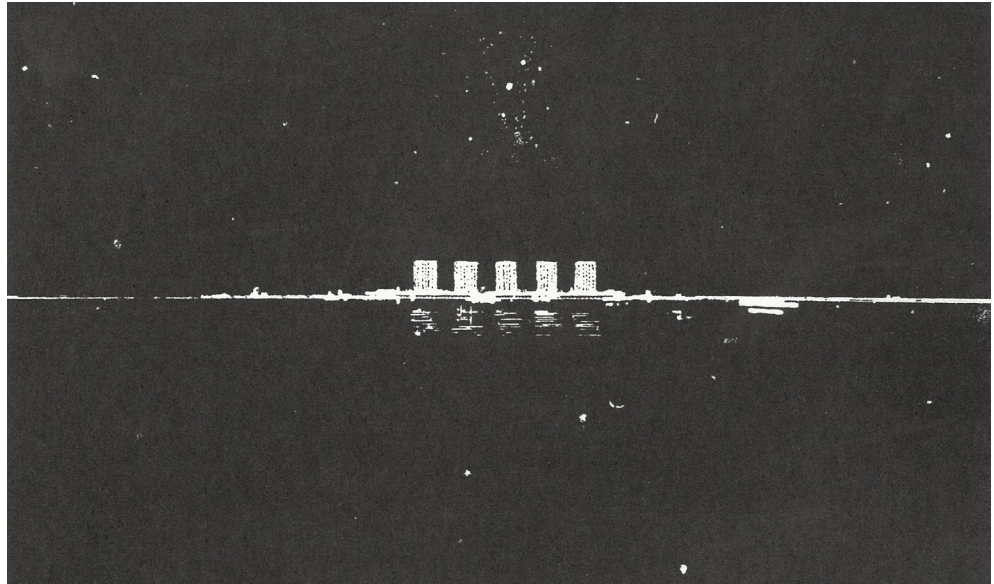
**Fig. 28.** Proposta urbanística, Rio de Janeiro.

Por um lado, o domínio da horizontal no desenvolvimento da composição. O edifício organiza-se a partir do desenho de uma linha rigorosa em tensão com as irregularidades acentuadas da topografia, como no Convento de La Tourette (1953-1959), ou em contraste com a diversidade volumétrica da cidade existente, como o projecto do hospital de Veneza (1965). De igual modo, o plano urbanístico para o Rio de Janeiro (1929) propõe uma estrutura horizontal e contínua que desliza por entre os morros maciços e os recortes da costa atlântica. Em suma, a horizontal é interpretada através do confronto geométrico de forma a salientar as particularidades naturais da envolvente. A propósito do Rio de Janeiro, aliás, é possível comparar a paisagem aos versos de um poema que encontra o seu mote na horizontal:

*“O sítio inteiro começava a falar, sobre a água, sobre a terra e no ar; ele falava arquitectura. Este discurso era um poema de geometria humana e de imensa fantasia natural. O olho via qualquer coisa, duas coisas: a natureza e o produto do trabalho do homem. A cidade anunciava-se por uma linha que, sozinha, é capaz de cantar com o capricho veemente das montanhas: a horizontal (Fig.28).”<sup>40</sup>*

40. “Le site entier se mettait à parler, sur eau, sur terre et dans l’air ; il parlait architecture. Ce discours était un poème de géométrie humaine et d’immense fantasia naturelle. L’œil voyait quelque chose, deux choses : la nature et le produit du travail de l’homme. La ville s’annonçait par une ligne qui, seule, est capable de chanter

**Fig. 29.** Proposta urbanística, Buenos Aires.



Por outro lado, a dinâmica presente no conhecido manifesto: *“a arquitectura é o jogo sábio, correcto e magnífico de volumes dispostos sob a luz.”*<sup>41</sup> Ao invés da tensão horizontal/paisagem irregular, o desenho procura atingir a emoção através da composição de formas autónomas destacadas pela serenidade da topografia envolvente. Por exemplo, livre de declives do terreno, a igreja de Firminy (1960) adquire um carácter escultórico desenhando-se segundo uma concha hiperbólica. Nas planícies de Buenos Aires, ao contrário das montanhas do Rio de Janeiro, os prismas rectangulares propostos para o centro de negócios (1929), elevam-se destacados sobre o horizonte do rio de La Plata (Fig.29).

#### VILLA ADRIANA

Não só pela escolha do local se define a harmonia entre paisagem e arquitectura na obra de Le Corbusier. A legenda da Villa Adriana atenta no modo como a paisagem informa os temas de desenho do projecto. Em particular, procura-se salientar as longas superfícies do Pórtico Pintado desenhadas em consonância com o carácter plano da envolvente, tendo as

---

*avec le caprice véhément des monts : l'horizontale.” Ibid., 245.*

41. *“L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière.”* Le Corbusier, e Saugnier, *“Trois Rappels à MM. Les Architectes: Le Volume,” L'Esprit Nouveau*, n.1 (1920), 92.

montanhas como remate da composição (Fig.30). Ou seja, interior e exterior apresentam-se novamente como dois argumentos indissociáveis no estudo da obra. Tal como em Tivoli, os temas de desenho que caracterizarão os projectos de Le Corbusier, ou na definição de Auguste Choissy - "*a arte com a qual são construídos*",<sup>42</sup> permitirão aprofundar e completar a dualidade interior/exterior.

Formulados a propósito da exposição Weissenhof Siedlung de Estugarda em 1927, os *Cinco Pontos de uma Nova Arquitectura*<sup>43</sup> afirmam-se como uma das principais ferramentas de composição de Le Corbusier. Tal como observa Jean-Louis Cohen, no ponto "Generic and Specific", deverá salientar que a cobertura ajardinada, a construção elevada sobre *pilotis* e a janela horizontal relacionam-se profundamente com a temática da paisagem.<sup>44</sup> Neste sentido, note-se o artigo "Où en Est l'Architecture?" publicado na revista *L'Architecture Vivante*<sup>45</sup> (Outono de 1927), uma nova divulgação dos *Cinco Pontos*, na qual a cobertura ajardinada e a construção sobre *pilotis* são introduzidas a partir da leitura da paisagem.

A teoria da cobertura ajardinada, por um lado, demonstra um crescente desejo de integrar a natureza na habitação, vontade essa alimentada pelo uso do betão armado na construção. O novo espaço praticável da casa permite prolongar os jardins exteriores para a cobertura (a areia e as raízes que cobririam a laje permitiriam manter a humidade constante que favorecia a manutenção de um jardim), bem como proporcionar maior conforto visual, consequente do afastamento da rua, incentivando, assim, a abertura para o céu e plena luz, acompanhada pela proximidade com a copa das árvores.<sup>46</sup> Por seu lado, a construção da casa sobre *pilotis*, resultado também da evolução da técnica do betão armado, procura determinar um novo diálogo

---

42. Ver nota de rodapé 37.

43. Doravante nominados *Cinco Pontos*. Introduzidos como as conclusões teóricas de observações sucessivas feitas nas obras ao longo de vários anos: "*C'est ici les conclusions théoriques d'observations successives faites dans les chantiers depuis plusieurs années.*" Le Corbusier citado por Werner Oeschlin, "5 Points d'une Architecture Nouvelle," em *Le Corbusier, une Encyclopédie*, 92. Para um enquadramento detalhado da formulação dos *Cinco Pontos* ver o artigo citado.

44. Jean-Louis Cohen, "In the Cause of Landscape," 28.

45. "*Onde está a Arquitectura?*". Le Corbusier, "Où en Est l'Architecture ?" *L'Architecture Vivante*, Out-In (1927), 7-28.

46. *Ibid.*, 17.



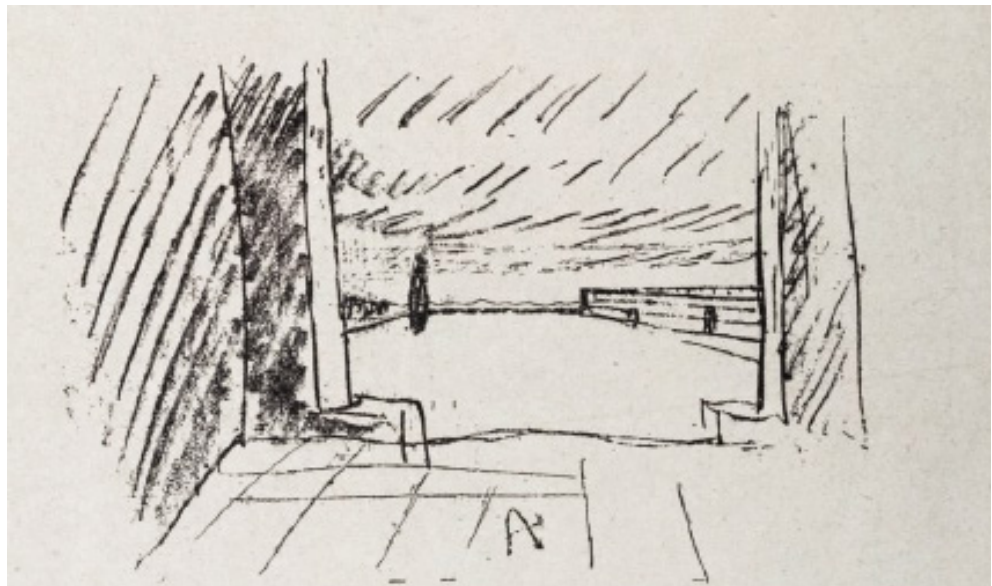


FIG. 13. — Villa Adriana, Rome.

A la VILLA ADRIANA, des sols aux niveaux établis en concordance avec la plaine romaine (fig. 13); des montagnes qui calent la composition, établie du reste sur elles (fig. 14).



FIG. 14. — Villa Adriana, Rome.

**Fig. 30.** Villa Adriana. "Na Villa Adriana, os pavimentos nos níveis estabelecidos em concordância com a planície romana; as montanhas que fixam a composição, estabelecida aliás a partir delas."

com o solo. Isto é, através da elevação da casa, possibilita-se que o terreno mantenha a sua pendente natural.<sup>47</sup> Tal como defende Le Corbusier, *"a casa está no ar, longe do solo; o jardim passa sob a casa."*<sup>48</sup>

A formulação de uma linguagem de composição, transformada em fundamentos teóricos, poderá advertir a procura por uma interpretação genérica da arquitectura e independente do lugar. Certamente, vários projectos de Le Corbusier exploram, de facto, soluções possíveis para problemas universais. Por exemplo, ao longo do primeiro volume de *Œuvre Complète (1910-29)* encontram-se manifestos como as *Maisons Dom-Ino* (1914-15) e *Citrohan* (1920) ou, posteriormente, o esquema urbanístico da *Villa Radieuse* (1930). No entanto, tal como refere Jean-Louis Cohen torna-se necessário enquadrar as situações específicas que originaram as propostas. O esquema Dom-Ino foi aplicado inicialmente na reconstrução de localidades destruídas pela Primeira Guerra Mundial no Norte de França, enquanto o esquema geométrico seguido na *Villa Radieuse* surge como resposta a um questionário promovido pela cidade de Moscovo.<sup>49</sup> Em síntese, o autor irá referir que *"no intercâmbio entre projectos teóricos e situados, o genérico e o específico suportam-se mutuamente."*<sup>50</sup>

A este propósito poder-se-á destacar o caso apresentado por Le Corbusier em *Précisions*: a mesma casa, representada por um prisma rectangular liso é situada numa planície, nas colinas arborizadas da província francesa de Turena, ou no cruzamento de duas ruas (Fig.31). O mesmo volume salienta as características naturais de cada envolvente, todas diferentes.<sup>51</sup> Segundo Le Corbusier são essas realidades imanentes que geram a atmosfera arquitectural e que permitirão *àquele que sabe ver, extrair o fecundo benefício.*<sup>52</sup>

---

47. Ibid., 19.

48. *"La maison est en l'air, loin du sol ; le jardin passe sous la maison."* Ibid., 19.

49. Jean-Louis Cohen, "In the Cause of Landscape," 27.

50. *"In the interchange between theoretical and situated projects, the generic and the specific mutually support one another."* Ibid., 27.

51. Le Corbusier, *Précisions*, 78-80.

52. *"Ces réalités immanentes gérant l'atmosphère architecturale, les voici toujours présentes pour celui qui sait voir et qui voudrai en extraire le féconde bénéfice."* Ibid., 80.

le dehors est toujours dedans

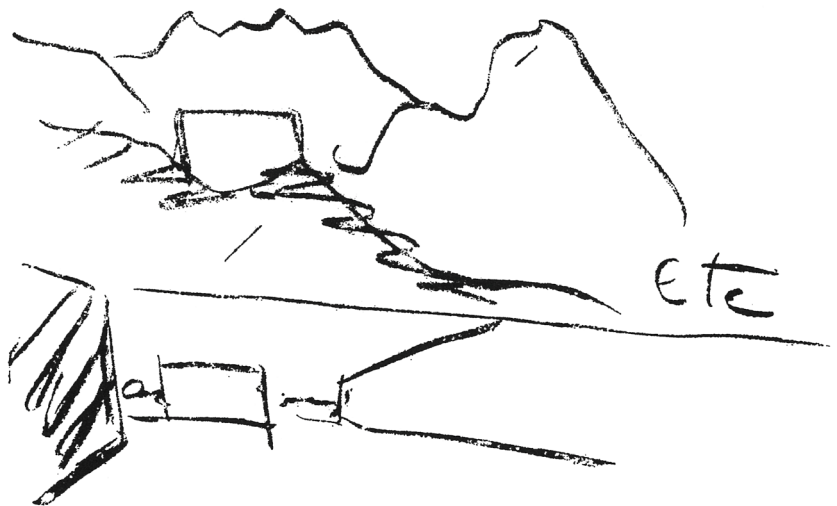
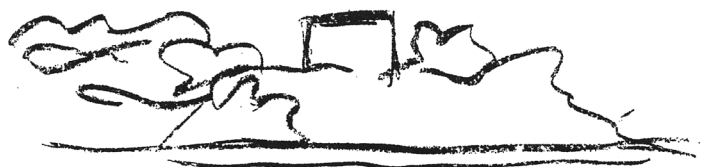


Fig. 31. "Le dehors est toujours un dedans."

## FÓRUM DE POMPEIA

Por fim, o apontamento sobre o Fórum de Pompeia denota um interesse particular na sequência visual criada pelos vários planos de profundidade. O esboço e a legenda estimulam um diálogo adicional e complementar entre arquitectura e paisagem. Às tensões volumétricas criadas com a topografia existente e linhas de composição que orientam o desenho poder-se-á acrescentar a importância da narrativa visual estabelecida entre edifício e envolvente (Fig.32).

O incentivo à leitura dos elementos da paisagem presente em “Le dehors est toujours un dedans” reflecte-se novamente na composição do interior. Ao longo da obra de Le Corbusier, vários dispositivos arquitectónicos, que filtram visualmente a envolvente, procuram individualmente transmitir “sensações bem definidas e bem diferentes.”<sup>53</sup> Em particular, poder-se-á salientar as guardas nas coberturas, como na Unidade de Habitação de Marselha (1946-52) ou no Convento de La Tourette (1953-1959), que cortam a observação da envolvente próxima, desviando o olhar para o horizonte: mar, montanhas ou planícies. Nos dois projectos, observa-se ainda o prolongamento das superfícies interiores para o exterior. Jean-Louis Cohen irá comparar este tema de desenho a caixas de teatro que emolduram a paisagem, dando a cada interior uma relação única com o exterior.<sup>54</sup> Talvez, o dispositivo mais significativo seja o uso da janela horizontal: o enquadramento panorâmico da paisagem. Frequentemente, Le Corbusier irá justificar a sua utilização através da comparação com o uso de uma máquina fotográfica, na medida em permite regular a luz e enquadrar o exterior com maior rigor. Em *Précisions*, Le Corbusier irá sintetizar a sua procura pelo olhar horizontal:

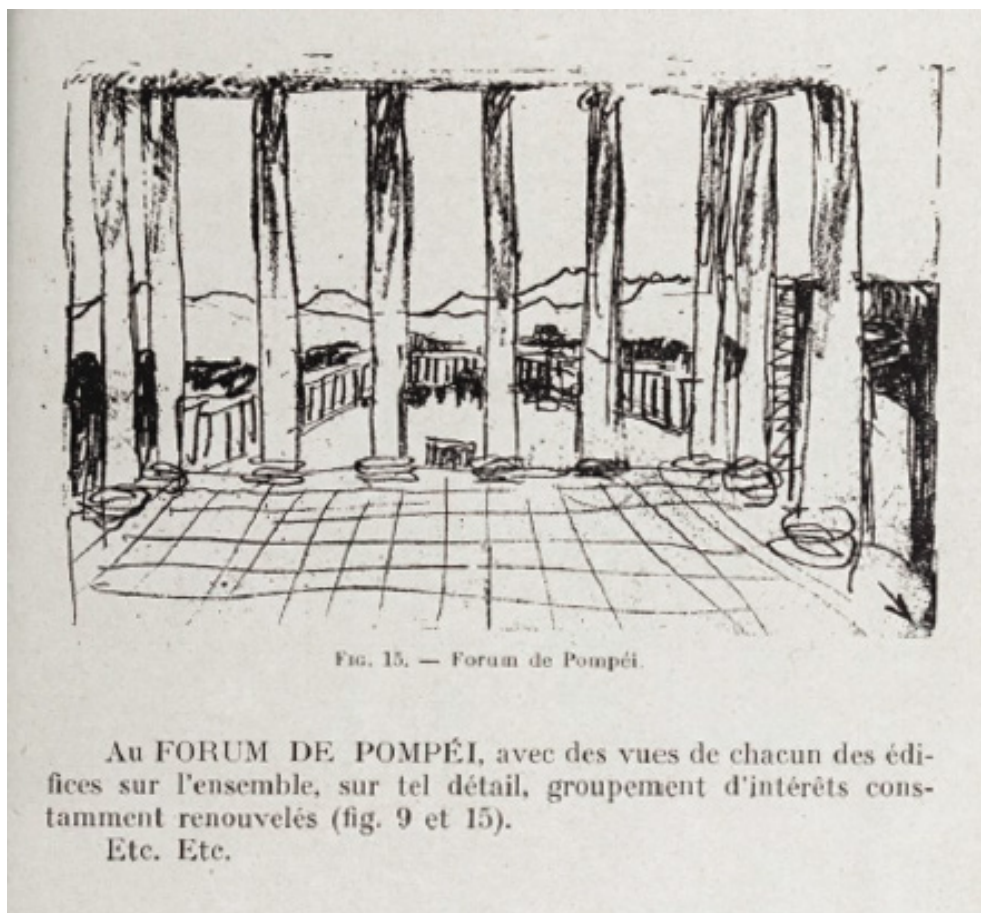
*“O olhar do homem que observa vastos horizontes é mais orgulhoso, os vastos horizontes conferem a dignidade: é esta a reflexão de um urbanista.”*<sup>55</sup>

---

53. Ver nota de rodapé 18.

54. Jean-Louis Cohen, “In the Cause of Landscape,” 32-34.

55. “L’œil de l’homme qui voit de vastes horizons est plus hautain, les vastes horizons confèrent de la dignité ; c’est une réflexion d’urbaniste.” Le Corbusier, *Précisions*, 235.



**Fig. 32.** Fórum de Pompeia. "No FÓRUM DE POMPEIA, com as vistas de cada um dos edifícios sobre o conjunto, sobre tal detalhe, grupo de interesses constantemente renovados."

A temática das aberturas visuais possibilitadas pela cidade contemporânea tornar-se-á também um dos principais argumentos no discurso de Le Corbusier relativo ao urbanismo. Entre outros, poder-se-á destacar as plantas curvilíneas do Plano Obus (1930), integrando em cada apartamento da nova Argel o espectáculo reconfortante do céu, do Mediterrâneo e das silhuetas montanhosas a Sul.<sup>56</sup> De igual modo, as composições modulares desenhadas no plano urbanístico do Rio de Janeiro convocam intensamente o exterior. A este propósito, Le Corbusier irá afirmar (Fig.33):

*"O pacto com a natureza está selado! Através dos dispositivos do urbanismo é possível inscrever a natureza no arrendamento. A paisagem do Rio de Janeiro é admirável."*<sup>57</sup>

Da leitura dos principais elementos caracterizadores da envolvente à definição dos temas de desenho, o desenvolvimento de uma nova arquitectura deverá procurar a plena harmonia com a paisagem, valorizando e explorando aberturas visuais como possíveis enquadramentos sensoriais e emotivos. Em síntese, tal como afirma Jean Louis Cohen, dever-se-á olhar para paisagem, tema transversal a toda a obra desenhada e escrita de Le Corbusier, tendo em consideração que:

*"Paisagem é tanto o sítio onde o edifício é implantado, como o sítio para o qual olha, e como tal lida com considerações de pequena e grande escala."*<sup>58</sup>

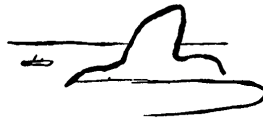
---

56. Le Corbusier, *La Ville Radieuse: Éléments d'une Doctrine d'Urbanisme pour l'Équipement de la Civilisation Machiniste* (Paris: Éditions Vincent, 1933), 13.

57. "Le pact avec la nature a été scellé! Par des dispositifs d'urbanisme, il est possible d'inscrire la nature dans le bail. Le paysage de Rio de Janeiro est admirable!" Willy Boesinger e Oscar Stonorov, ed., *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.4 1938-46, 15ª Edição (Basileia: Birkhauser, 1999), 81.

58. "Landscape is both the site where the building is placed and the site onto which it looks, and therefore it deals both with small- and large-scale considerations." Jean-Louis Cohen, "In the Cause of Landscape," 100.

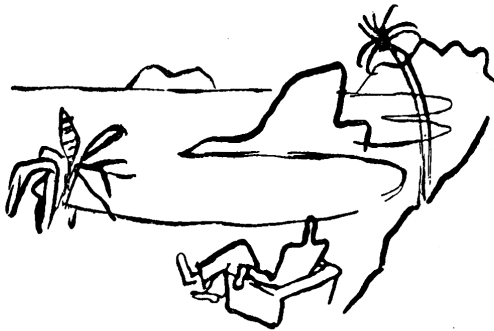




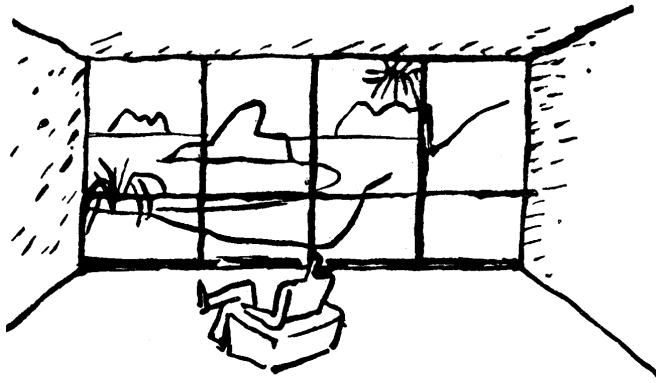
Ce roc à Rio de Janeiro est célèbre



Autour de lui se dressent des montagnes échevelées; la mer les baigne



Des palmiers, des bananiers; la splendeur tropicale anime le site. On s'arrête, on y installe son fauteuil



Un cadre tout autour! Les quatre obliques d'une perspective! La chambre est installée face au site. Le paysage entre tout entier dans la chambre

**Fig. 33.** Rio de Janeiro. "Esta rocha no Rio de Janeiro é célebre. A sua volta sobem montanhas desordenadas. Palmeiras, bananeiras; o esplendor tropical anima o sítio. Paramos, aí intalamos o seu sofá. Uma moldura toda à volta! As quatro oblíquas de uma perspectiva. O quarto foi instalado face ao sítio. A paisagem entra inteira no quarto."



||



## VILLA SAVOYE

O projecto da Villa Savoye (Outubro de 1928 - Abril de 1929<sup>1</sup>) em conjunto com a viagem à América do Sul realizada em 1929 (Setembro a Dezembro) constituem uma etapa final – momento de síntese – de uma linha de reflexões caracterizada pela experimentação e aperfeiçoamento tanto de um sistema arquitectónico coerente, bem como de uma linguagem plástica baseados nos princípios do purismo. A reconhecida mudança de atitude perante a disciplina da arquitectura será sintetizada no livro *Précisions*, redigido na viagem de regresso. Concluindo a obra, Le Corbusier irá sugerir que as suas conferências na América do Sul terão sido as últimas relativas ao tema “a revolução arquitectónica fomentada pelas técnicas modernas,” iniciando uma nova etapa: a reflexão sobre “o equipamento da civilização maquinista.”<sup>2</sup>

*Précisions* permite não só compreender a constante actualização e aprofundamento da importância da paisagem no discurso arquitectónico de Le Corbusier, como também enquadrar a importância do ano 1929

---

1. A carta com os dados da encomenda data de Setembro de 1928. As obras de construção irão começar em Março de 1929. Os clientes irão habitar a casa a partir do Verão de 1930.

2. “La révolution architecturale fomentée par les techniques modernes. (...) L'équipement de la civilisation machiniste.” “ Le Corbusier, *Précisions: sur un État Présent de l'Architecture et de l'Urbanisme* (Paris: Éditions Vincent, Fréal, [1930] 1960), 269.

no seu percurso projectual. Este momento poderá ser entendido como a transição entre as obras concretizadas sobre o ímpeto da revolução purista iniciada com a publicação de *Après le Cubisme*<sup>3</sup> (1918) e a efusão, na década de 1930, dos projectos para equipamentos e planos que retratam um novo modelo de cidade<sup>4</sup>, tal como irá recordar, quatro anos mais tarde, na introdução ao segundo volume de *Œuvre Complète (1929-34)*:

*“A sorte ditou que o primeiro tomo aparecesse em 1929. Esse ano foi de alguma forma, para nós, o fim de uma longa série de investigações. 1930 inaugurava uma etapa de novas preocupações: os grandes trabalhos, os grandes eventos da arquitectura e do urbanismo, a era prodigiosa do equipamento de uma nova civilização maquinista.”*<sup>5</sup>

Será, talvez, através de “Architecture ou Révolution,” o artigo final do livro *Vers une Architecture* (1923)<sup>6</sup>, que poder-se-á compreender com maior clareza o desejo de revolução que caracteriza a década de 1920. Le Corbusier irá identificar que *a edificação é a chave para o equilíbrio rompido*.<sup>7</sup> Embora a sociedade reconheça as profundas transformações consequentes da revolução industrial<sup>8</sup>, a disciplina da arquitectura encontra-se ainda focada em debater os *estilos*, sem apresentar soluções para os novos problemas do início do século. A cidade, a rua, a casa descontextualizadas das constantes e profundas inovações que as rodeiam, não permitem o desenvolvimento orgânico do homem, que vive, por isso, “*desconcertado*,

---

3. Livro de Charles-Edouard Jeanneret e Amédée Ozenfant.

4. O início da década de 1930 caracteriza-se pelo desenvolvimento de muitos projectos, em particular, propostas urbanísticas e equipamentos. No entanto, poucas obras serão construídas – a última, o Ministério dos Negócios Estrangeiros no Rio de Janeiro, em 1933.

5. “*Le hasard avait fait que le premier tome parût en l’année 1929. Cette année était en quelque sorte, pour nous, la fin d’une longue série de recherches. 1930 inaugurait une étape de pré-occupations nouvelles : les grandes travaux, les grandes événements de l’architecture et de l’urbanisme, l’ère prodigieuse de l’équipement d’une nouvelle civilisation machiniste.*” Willy Boesinger e Oscar Stonorov, ed., *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète, vol.2 1929-34*, 15ª Edição (Basileia: Birkhauser, 1999), 100.

6. Le Corbusier, *Vers une Architecture* (Paris: Arthaud, [1923] 1990), 225-243.

7. “*C’est une question de bâtiment qui est à la clé de l’équilibre rompu aujourd’hui : architect-ure ou révolution.*” Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 227.

8. Em particular, Le Corbusier irá identificar o novo horário de trabalho sintonizado com o ritmo da fábrica ea produção industrial de objectos que alteraram o quotidiano, tal como o automóvel ou o mobiliário.



num velho ambiente hostil.”<sup>9</sup> A este propósito, Le Corbusier irá referir:

*“Um grande desacordo reina entre um estado de espírito moderno que é uma injunção, e um armazenamento sufocante de detritos seculares. É um problema de adaptação onde as coisas objectivas da nossa vida estão em causa.”*<sup>10</sup>

Em síntese, Le Corbusier irá defender a procura de um novo código formal adaptado e justificado pelos novos métodos de construção de forma a, tal como a pintura e a escultura, apresentar uma resposta às necessidades da sociedade maquinista. Isto é, a actualização do projecto em consonância com os desenvolvimentos técnicos, conforme já explicitado no início da década, no artigo relativo às Maison Voisin publicado no segundo número de *L'Esprit Nouveau* (1921):

*“A enunciação do problema por si só fornece os meios de realização e, imediatamente, se afirma aqui fortemente a imensa revolução na qual entrou a arquitectura: uma vez que o modo de construir modifica-se a tal ponto, automaticamente a estética da construção encontra-se desactualizada.”*<sup>11</sup>

O primeiro volume de *Œuvre Complète (1910-29)*, introduzido como um balanço do trabalho realizado até 1929<sup>12</sup>, permite verificar que o desejo de revolução não se esgotará na produção teórica. Durante a década de 1920, um conjunto de casas construídas maioritariamente na região de Paris partilham um determinado vocabulário de formas e temas de desenho, enunciando as sucessivas tentativas de estabelecer os princípios da habitação moderna. Entre o projecto da Villa em Vaucresson (1922) e a Villa Savoye

---

9. “il se retrouve déconcerté, dans un vieux cadre hostile.” Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 243.

10. “Un grand désaccord règne entre un état d'esprit moderne qui est une injonction, et un stock étouffant de débris séculaires. C'est un problème d'adaptation où les choses objectives de notre vie sont en cause.” Ibid., 243.

11. “L'énoncé du problème a fourni à lui seul les moyens de réalisation et, incontinent, s'affirme ici fortement l'immense révolution dans laquelle est entrée l'architecture : lorsqu'on modifie à tel point le mode de bâtir, automatiquement l'esthétique de la construction se trouve bouleversée.” Le Corbusier, e Saugnier. “Les Maison Voisin.” *L'Esprit Nouveau*, n.2 (1920), 211.

12. Willy Boesinger e Oscar Stonorov, ed., *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol. I 1910-29, 15ª Edição (Basileia: Birkhauser, 1999), 7.

(1928-29), a habitação individual representa o meio privilegiado através do qual Le Corbusier irá explorar e consolidar as premissas que definem a sua interpretação da arquitectura moderna. Entre outras, a exploração de uma nova espacialidade, a definição de uma nova gramática de composição e a procura por um novo modo de vida. Tal como referirá Tim Benton, o tema da casa será sempre um dos condutores das linhas de investigação de Le Corbusier:

*"[a casa] ocupa um lugar central no cenário teórico de Le Corbusier e não pode ser entendida fora desse quadro. Por um lado, oferece-lhe um objecto de experimentação formal e técnica – um laboratório para a criação de uma nova linguagem de ordem geral. Por outro, a concepção da casa permite-lhe propor um novo estilo de vida, uma solução à angústia e à alienação engendradas pelas cidades modernas."*<sup>13</sup>

Através de "As 4 composições" Le Corbusier irá enquadrar o projecto da Villa Savoye como uma síntese das várias soluções desenvolvidas e construídas no conjunto de experimentações técnicas e espaciais dos anos 20 (Fig.34). Publicado primeiramente em *Précisions*, este esquema identifica quatro tipos de plantas, cada uma *"expressando as preocupações intelectuais características."*<sup>14</sup> A Villa Savoye, o quarto tipo, reúne os principais temas de composição das anteriores. Em primeiro, o interior caracteriza-se pela exploração de uma organização orgânica à semelhança da Maison La Roche-Jeanneret (1923). Em oposição, o exterior define-se através de uma forma pura, solução explorada em 1927 com a Villa Stein-de-Monzie - o segundo tipo. Por fim, evoca-se a distribuição das divisões interiores, desenhadas dentro de uma grelha estrutural bem definida, tal como a Villa Baizeau (1928-29).

---

13. "[la maison] occupe une place centrale dans le scénario théorique de Le Corbusier et ne saurait être comprise en dehors de ce cadre. D'une part elle lui offre un objet d'expérimentation formelle et technique – un laboratoire pour la création d'un nouveau langage d'ordre général. D'autre part leur conception lui permet de proposer un nouveau style de vie, une solution à l'angoisse et à l'aliénation engendrées par les villes modernes" Tim Benton, "Recherche Patientie : Les Villas de Le Corbusier," em *Le Corbusier, une Encyclopédie*, ed. Jacques Lucan (Paris: Centre Georges Pompidou, 1987), 336.

14. "[...] nous avons jusqu'ici travaillé sur quatre types distincts de plans, exprimant chacun des préoccupations intellectuelles caractérisées." Le Corbusier, *Précisions*, 134.

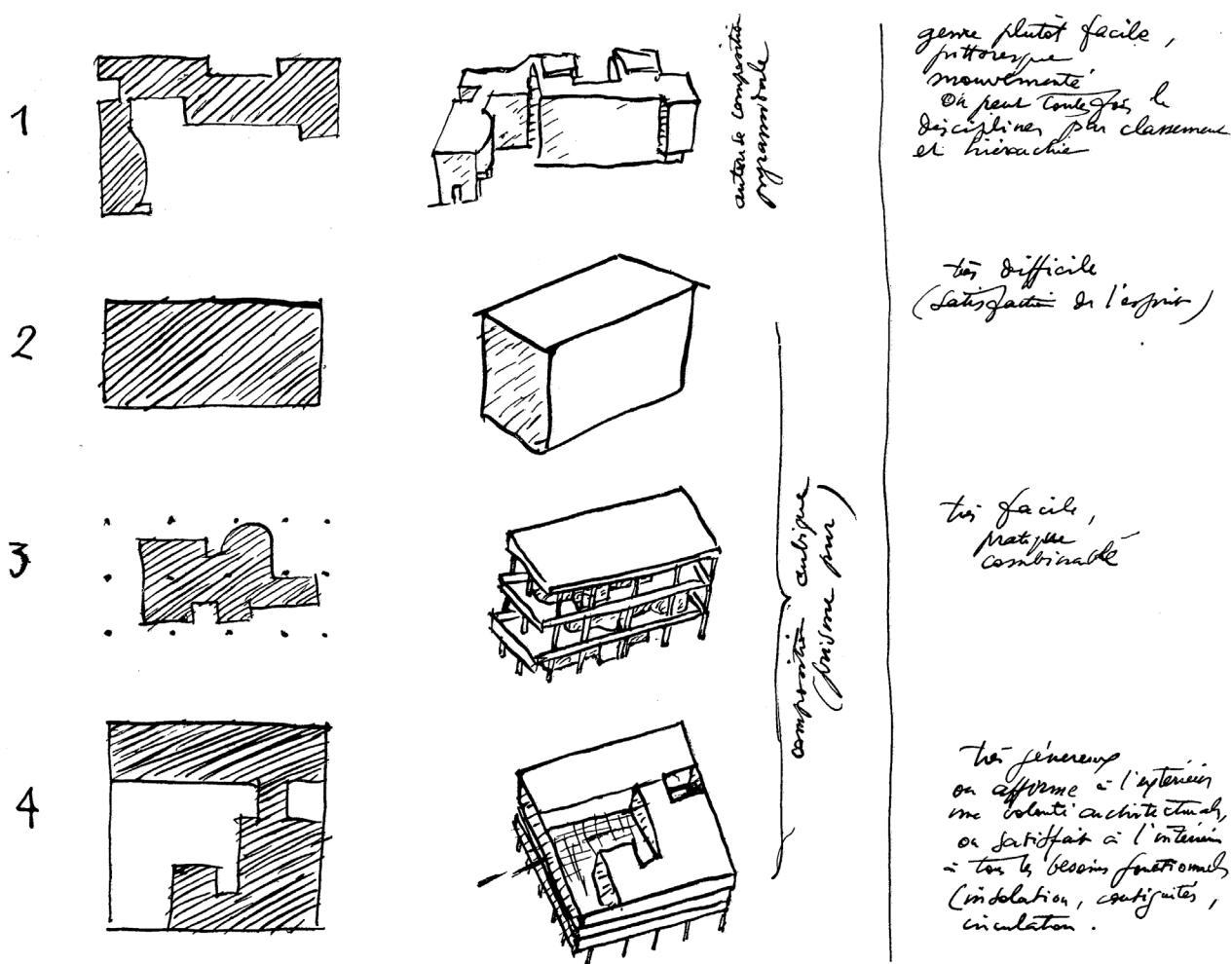


Fig. 34. "As 4 compositions."

Tendo em conta a constante actualização das ferramentas de composição desenvolvidas em torno do tema da casa, poder-se-á verificar a importância da paisagem na progressiva consolidação dos temas de desenho que caracterizam as obras construídas na década de 1920. Ao longo de *Œuvre Complète*, vol.1 (1910-29), *Os Cinco Pontos* revelam-se temas permanentes na contínua intenção de harmonizar arquitectura e natureza. Em particular, a teoria da cobertura ajardinada – *toit-jardin* – será referida com frequência. Por exemplo, na Villa Cook e na Villa Stein-de-Monzie o desenho da cobertura convida a apreciar as árvores e ar puro, revelando-se essencial na organização das principais divisões e momentos comuns da vida familiar. De igual modo, dever-se-á assinalar a paisagem como componente integrante da promenade arquitectural, tema iniciado

com a Maison La Roche-Jeanneret (1923).

Apesar da apresentação dos projectos em *Œuvre Complète*, vol.1 (1910-29) evidenciar o papel da paisagem no desenvolvimento individual das casas puristas, dever-se-á reconhecer que a sua leitura nem sempre é imediata. Neste enquadramento, verifica-se a importância singular da Villa Savoye. Em oposição aos restantes projectos, os textos, fotografias e desenhos cuidadosamente seleccionados por Le Corbusier evocam directa e claramente a paisagem como condição do projecto.

Assim, a partir da exploração auto-referencial de uma nova gramática em torno da casa em conjunto com a presença constante da paisagem nos projectos construídos, poder-se-á introduzir e compreender tematicamente a Villa Savoye como expressão da obra purista chegada à maturidade.

#### POISSY: UM SONHO VIRGILIANO.

Será com a Villa Savoye em Poissy, localidade a oeste de Paris, que Le Corbusier reunirá as condições para uma síntese da sua preocupação em harmonizar a arquitectura à paisagem, com a definição da implantação a determinar, desde o início, a composição do projecto. A solidão e o silêncio, razões essenciais para o acordo entre a Villa Savoye e a natureza<sup>15</sup>, serão explorados sem os obstáculos que definiram os processos de desenho das anteriores vilas puristas, particularmente a intervenção dos clientes ou as dificuldades impostas pelas características do terreno.

Por um lado, Le Corbusier irá recordar Pierre e Emilie Savoye, uma família de Paris, como *“desprovidos totalmente de quaisquer ideias, tanto antigas, como modernas.”*<sup>16</sup> Uma carta inicial de Emilie Savoye informa a encomenda de uma casa de campo, exigindo todas as comodidades técnicas de uma habitação moderna. Apesar de expressar uma primeira orientação de distribuição, o programa não estaria fechado, permitindo a

---

15. Tal como irá descrever numa carta a André Malraux em 8 de Junho de 1959. *“Le charme de cette propriété c’est qu’elle s’élevait au milieu des herbes en pleine nature. La solitude et le silence étaient des raisons essentielles de son agrément.”* *Le Corbusier: Choix de Lettres*, ed. Jean Jerger (Basileia, Boston: Birkhäuser, Éditions d’Architecture, 2002), 437.

16. *“Cette villa a été construite dans la plus grande simplicité, pour des clients dépourvus totalement d’idées préconçues : ni modernes, ni anciens.”* *Œuvre Complète*, vol.2 1929-34, 24.

Le Corbusier liberdade no desenvolvimento da composição.<sup>17</sup>

Por outro lado, a propriedade dos Savoye (cerca de sete hectares) incentivava a exploração formal, uma vez inexistentes condições impostas por acessos obrigatórios, edifícios próximos ou implantações previamente definidas. O terreno, situado numa colina com ligeira pendente em direção ao rio Sena (a noroeste), caracterizava-se por uma vasta clareira envolvida por um denso conjunto de grandes árvores.

O desenvolvimento de Poissy - em particular, a construção de um liceu na década de 1960 (após a expropriação do terreno) - veio alterar profundamente as razões de harmonia entre a Villa Savoye e a paisagem.<sup>18</sup> Porém, a apresentação da obra em discurso próprio de Le Corbusier presente nos dois primeiros volumes de *Œuvre Complète* e em *Précisions* permite compreender o isolamento, longe do contexto urbano, que definiu a génese do projecto.

Em *Œuvre Complète*, vol.1 1910-29, Le Corbusier irá introduzir o primeiro projeto da Villa Savoye através do enquadramento das condições paisagísticas existentes. O sítio apresenta-se como o mote na definição dos princípios iniciais de composição - quatro lados igualmente importantes que favorecem a relação visual panorâmica sobre a envolvente:

*"Sítio: magnífica propriedade formada de um grande pasto e pomar formando uma cúpula encerrada por uma cintura de grandes árvores. A casa não deve ter uma frente. Situada no cimo da cúpula, ela deve-se abrir aos quatro horizontes. O piso de habitação com o seu jardim suspenso, encontrar-se-á elevado por pilotis de forma a permitir vistas longínquas sobre o horizonte."*<sup>19</sup>

---

17. Jacques Sbriglio, *Le Corbusier: La Villa Savoye* (Basileia, Paris: Birkhäuser, Fondation Le Corbusier, 2008), 87. Google Book.

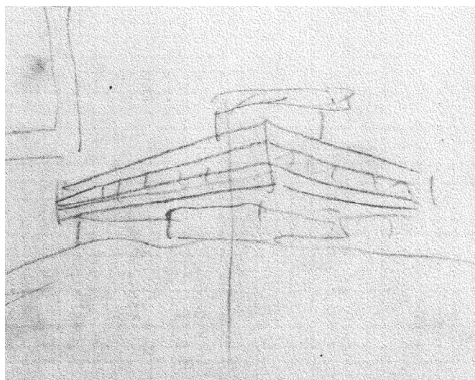
18. Para um enquadramento do processo ver Josep Quetglas, "El Último Proyecto para la Villa Savoye," em *Le Corbusier y Pierre Jeanneret: Villa Savoye, "Les Heures Claires" 1928-1963* (Madrid: Ruela, 2004), 21-63.

19. Doravante referir-se-á ao segundo piso, utilizando a expressão de Le Corbusier *piso de habitação*. *"Site: magnifique propriété formée d'un grand pâturage et verger formant coupole entourés d'une ceinture de hautes futaies. La maison ne doit pas avoir un front. Située au sommet de la coupole, elle doit s'ouvrir aux quatre horizons. L'étage d'habitation, avec son jardin suspendu, se trouvera élevé au-dessus de pilotis de façon à permettre des vues lointaines sur l'horizon."* *Œuvre Complète*, vol.1 1910-29, 186.

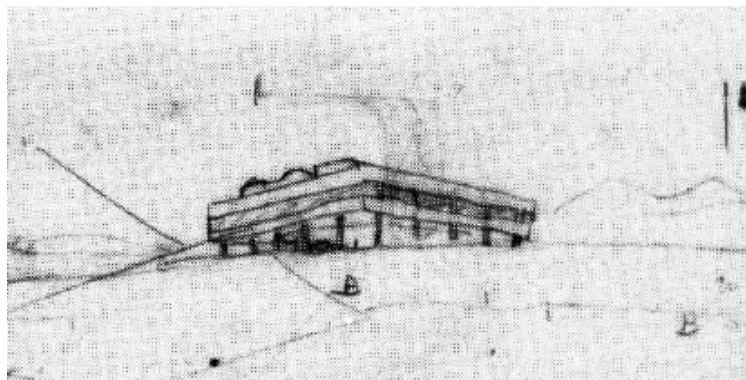








**Fig. 35.** *"A casa é um objecto pousado sobre o solo, no meio da paisagem."*



**Fig. 36.** Perspectiva, folha de desenho da Villa Baizeau. Março de 1928.

A procurada harmonia com a paisagem desenha-se com um volume regular, paralelepípedo, elevado do solo, hierarquizando o programa e criando o diálogo visual com os quatro quadrantes. Nas palavras de Le Corbusier, *"uma caixa no ar, perfurada a toda a volta, sem interrupções, por uma janela horizontal, cujo desenho completa-se através de jogos arquitecturais de cheios e vazios."*<sup>20</sup>

**Fig. 37.** Perspectiva, folha de desenho da Villa Savoye. Setembro de 1928.

A propósito da concepção formal, Tim Benton informará que não existem desenhos conservados que *tracem a emergência gradual de aspectos-chave do desenho*.<sup>21</sup> No entanto, identificará dois grupos de esquemas que permitem enquadrar o projecto no progressivo aperfeiçoamento do sistema arquitectural de Le Corbusier.

Um conjunto de perspectivas (Fig.36), registado numa folha de projecto relativo à Villa Baizeau (1928-29), em Tunes - seis meses antes da encomenda da Villa Savoye - sugere a sua futura composição: um volume regular percorrido por uma janela horizontal elevado sobre *pilotis*. O local de implantação da Villa Baizeau apresentava algumas semelhanças com o futuro terreno em Poissy. Neste sentido, Tim Benton interpretará os desenhos como o *"simples desenvolvimento da ideia de Baizeau sem os constrangimentos do clima tunisino ou do lote comprido e estreito que*

20. *"La maison est une boîte en l'air, percée tout le tour, sans interruption, d'une fenêtre en longueur. Plus d'hésitation pour faire des jeux architecturaux de pleins et de vides."* Le Corbusier, *Précisions*, 136.

21. *"Unusually, there are no drawings conserved among the Villa Savoye set which trace the gradual emerge of key features of the design."* Tim Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret: 1920-1930* (Basileia: Birkhäuser, 2007), 193.

*compunha o terreno.*"<sup>22</sup>

Por seu lado, vários esquemas num caderno de desenho (Fig.38) informam um outro tema constante nas investigações dos anos 20: o automóvel como condutor de desenho. Isto é, a sua integração no desenvolvimento formal do projecto. Uma abordagem inicial propõe uma rampa que permitiria ao automóvel entrar no interior da casa no primeiro piso. Outro desenho explora uma rampa exterior articulada com um local de manobras. A solução final verificará a transposição destas ideias com o desenho de uma rampa interior central, mas pedonal, bem como de uma forma curva, no piso térreo, determinada pela condução do automóvel. Em *Œuvre Complète, vol. 2 1929-34*, Le Corbusier assumirá a importância do automóvel, interpretado como um dado fundamental:

*"Vamos, então, à porta da casa em automóvel, e é o arco mínimo da curva do automóvel que fornece a dimensão da casa. O automóvel envolve-se sob os pilotis, contorna os serviços comuns, chega ao meio, à porta do vestíbulo, entra na garagem ou continua a sua rota para regressar [a Paris]: tal é o dado fundamental.*"<sup>23</sup>

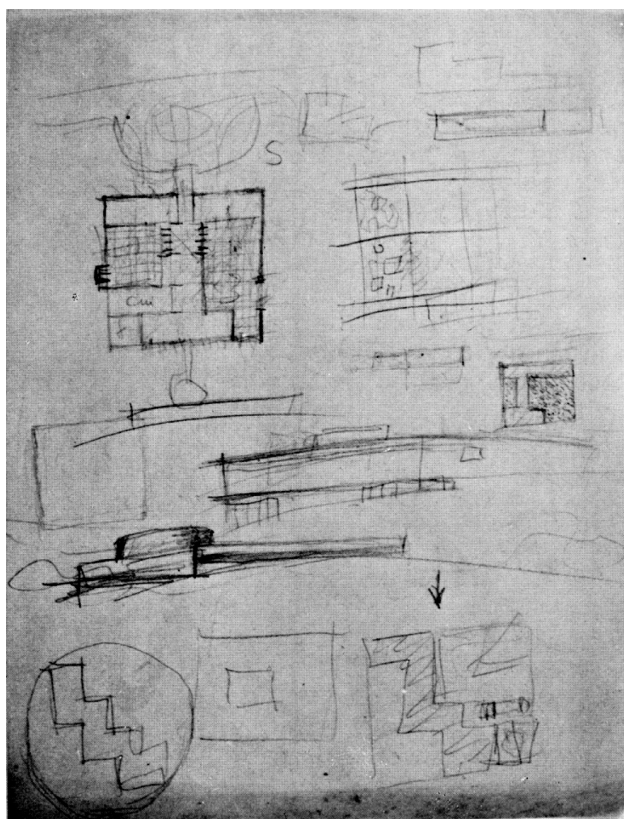
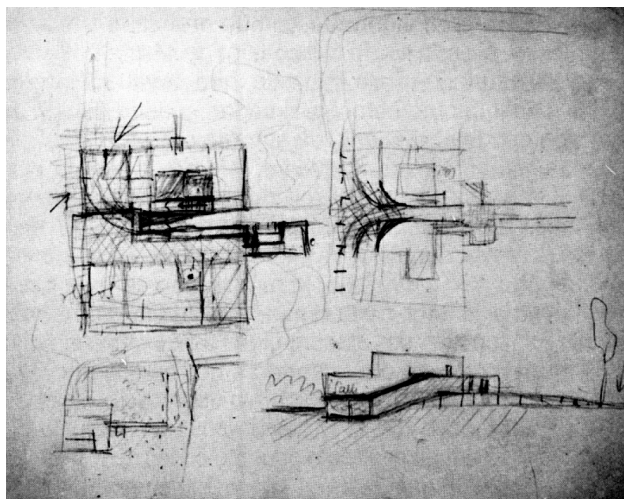
Tendo em conta a procura por um volume puro e a integração do automóvel como possíveis elementos formais iniciais, o processo de desenho - desenvolvido entre Setembro de 1928 e Abril de 1929 - identifica, desde início, a presença de uma linha de força determinante no desenvolvimento do projecto. A vista a noroeste (para o vale do rio Sena) adquire importância primordial na estruturação da composição e distribuição tripartida das funções do programa: serviços e circulação automóvel organizam-se no piso térreo; o segundo piso corresponde à habitação; em cima, um solário, *"cujas formas curvas resistem ao impulso do vento e constituem um elemento arquitectural muito rico.*"<sup>24</sup>

---

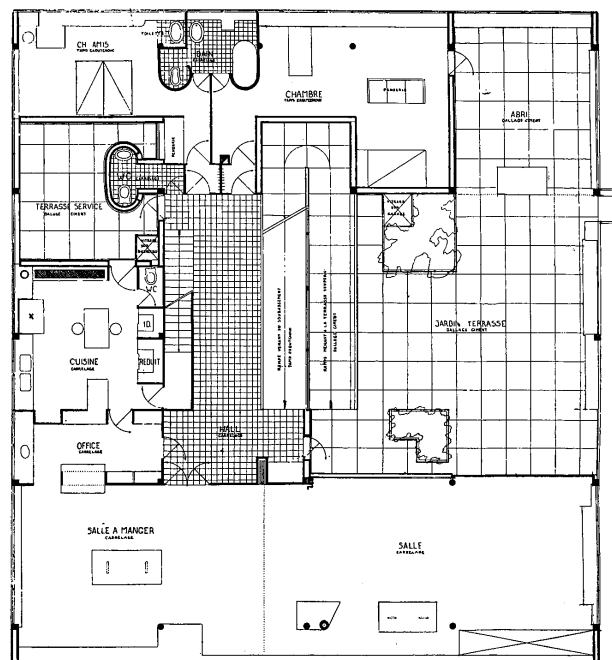
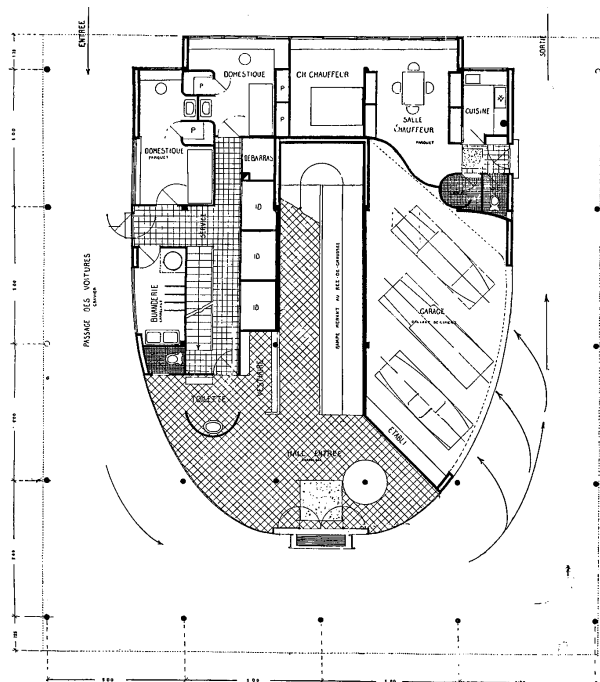
22. "I explain these sketches as simple developments of the Baizeau idea without the constraints of the Tunisian climate or Baizeau's site, which was long and narrow." Ibid., 194.

23. "On va donc à la porte de la maison en auto, et c'est l'arc de courbure minimum d'auto qui fournit la dimension même de la maison. L'auto s'engage sous les pilotis, tourne des services communs, arrive au milieu, à la porte du vestibule, entre dans le garage ou poursuit sa route pour le retour : telle est la donnée fondamentale." *Œuvre Complète, vol.2 1929-34*, 24.

24. "Pour couronner l'ensemble, un solarium dont les formes courbes résistent à la poussée des vents et



**Fig. 38.** Estudo de circulação automóvel, folha de desenho Villa Ocampo. Setembro de 1928.



A primeira proposta (Outubro de 1928) verifica, no piso térreo, um eixo de composição, orientado segundo a vista a noroeste, que fixa o desenho da rampa e da forma curva exterior. Desta forma, as circulações automóvel e pedonal (no interior) articulam-se a partir da mesma referência geométrica. Tal como irá afirmar Le Corbusier, este momento de intersecção definirá a entrada, realçada pela relação directa com o vale do rio Sena:

*"A entrada encontra-se no eixo, sob os pilotis, e uma rampa muito suave conduz imperceptivelmente ao piso [de habitação]."*<sup>25</sup>

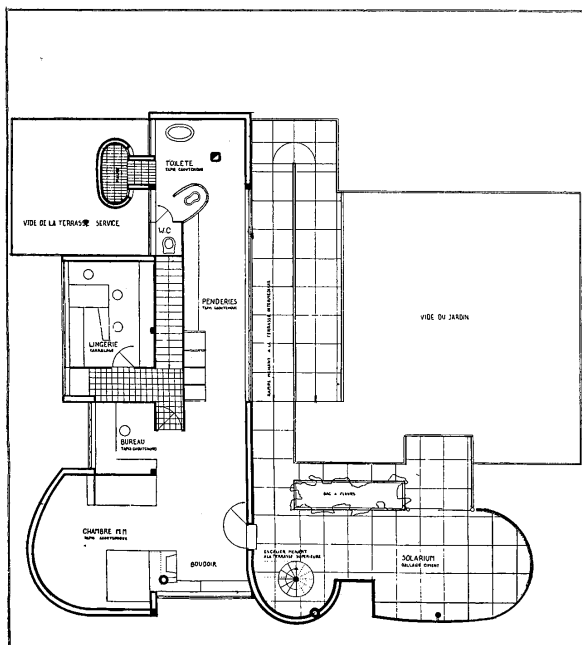
O piso de habitação caracteriza-se pela exploração de volumes recortados no interior. Le Corbusier estabelece dois terraços que disciplinam o programa nas diversas frentes em resposta à vista e à orientação solar. A sala ocupa toda a fachada noroeste, ou seja, será a divisão mais nobre em contacto com a vista principal. O terraço desenha-se segundo o percurso do sol – lado sudeste – com uma porção coberta no canto. Os quartos do filho e dos convidados distribuem-se a sudeste, enquanto a cozinha e o terraço

**Fig. 39.** Villa Savoye.  
Planta piso térreo.  
Setembro de 1928.

**Fig. 40.** Villa Savoye.  
Planta piso habitação.  
Setembro de 1928.

apportent un élément architectural très riche." *Œuvre Complète*, vol.1 1910-29, 187.

25. "L'entrée est dans l'axe, sous les pilotis, et une rampe très douce conduit insensiblement à l'étage." *Ibid.*, 187.



**Fig. 41.** Villa Savoye.  
Planta piso solário.  
Setembro de 1928.



**Fig. 42.** Prado, Vista, Sol.

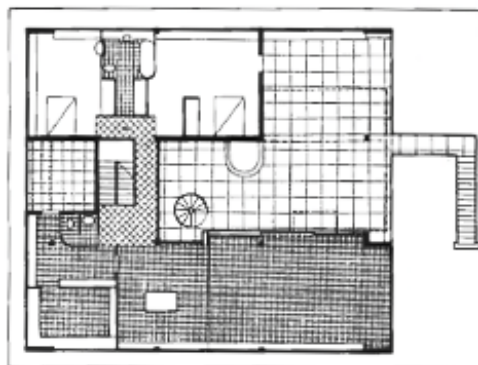
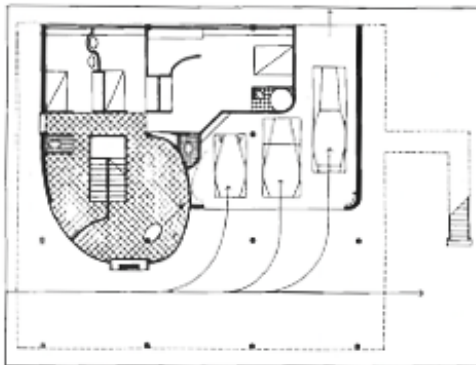
de serviço situam-se a nordeste.

A primeira proposta apresenta ainda o quarto principal e divisões de apoio por cima do piso de habitação, de forma a partilhar a vista para o Sena. Em oposição, dever-se-á notar que o solário se desenha por uma parede contínua encerrada sobre noroeste, afirmando-se apenas como um espaço protegido para usufruir da incidência solar. Tim Benton irá enquadrar o conjunto como o remate da composição, *o volume arrojado, voluptuoso e antropomorficamente curvado que estava na mente de Le Corbusier desde Março*.<sup>26</sup>

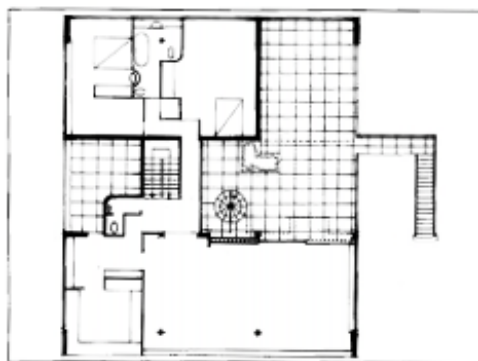
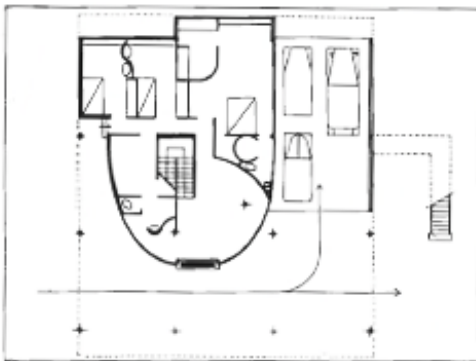
Em suma, ao invés de estabelecer uma relação de igualdade volumétrica/compositiva com o meio, poder-se-á observar que Le Corbusier procura desenvolver, desde início, a ideia de equivalência orientada em função da paisagem. Em *Précisions*, a referência ao esquema que articula a aproximação ao volume, orientação solar e a vista (fig.42) parece confirmar esta motivação:

26. "so that it could register on the exterior as that bold, voluptuous and anthropomorphic curved volume which had already been in Le Corbusier's mind since March." Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret*, 194.

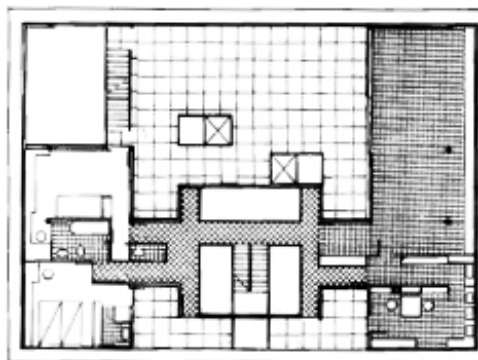




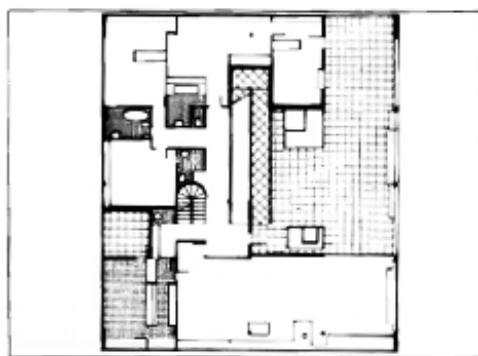
Villa Savoye. Planta  
piso térreo e habitação.  
6 de Novembro de 1928.



Villa Savoye. Planta  
piso térreo e habitação.  
7 de Novembro de 1928.



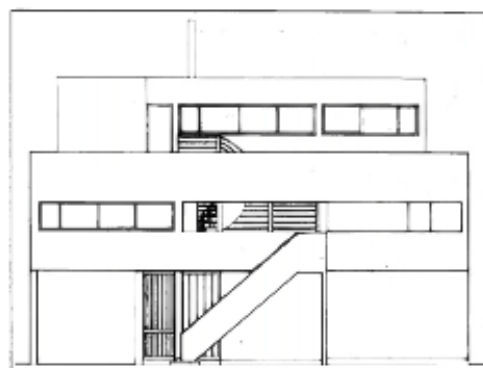
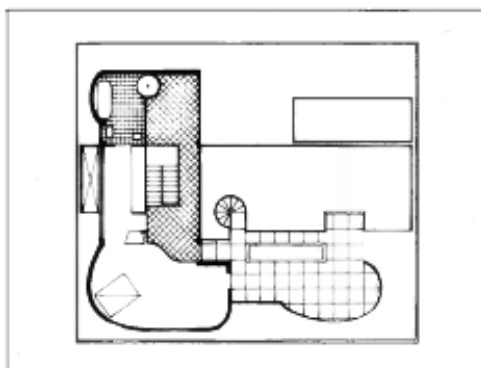
Villa Savoye. Planta  
piso térreo e habitação.  
26-27 de Novembro de  
1928.



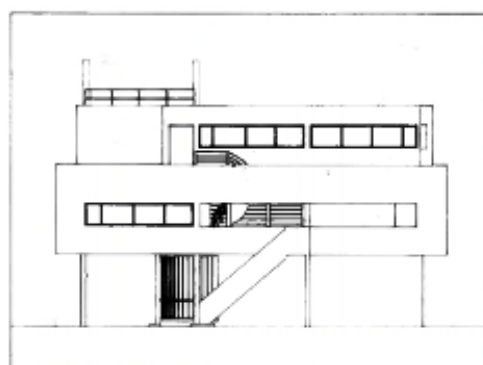
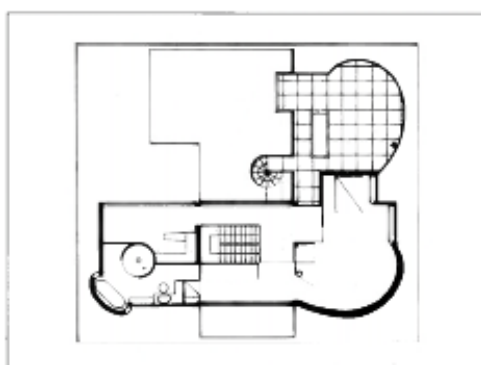
Villa Savoye. Planta  
piso térreo e habitação.  
17 de Dezembro de 1928.



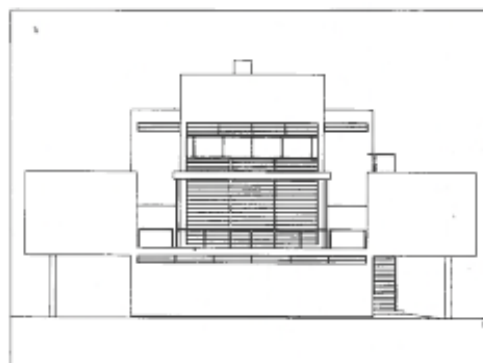
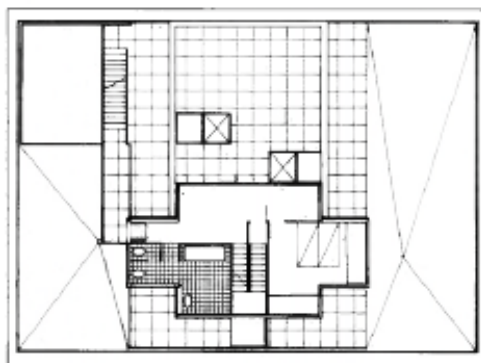
Villa Savoye. Planta piso  
solário e alçado sudoeste.  
6 de Novembro de 1928.



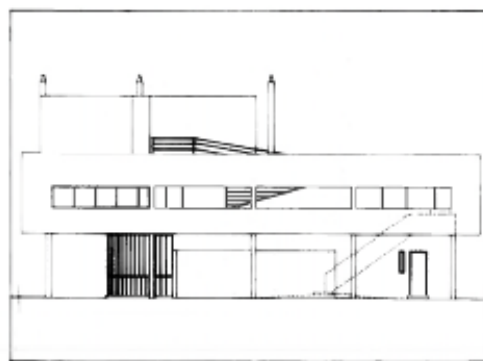
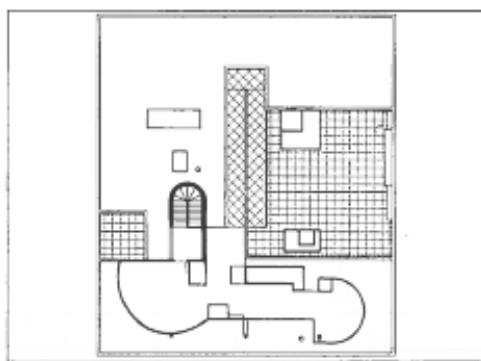
Villa Savoye. Planta piso  
solário e alçado sudoeste.  
7 de Novembro de 1928.



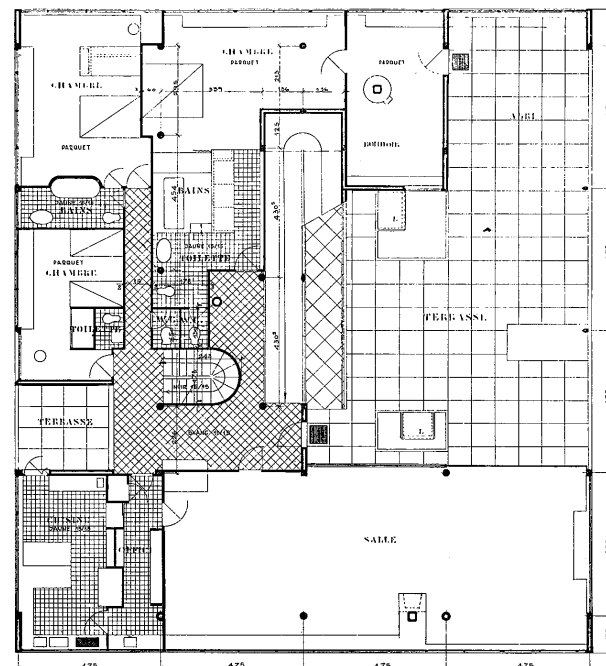
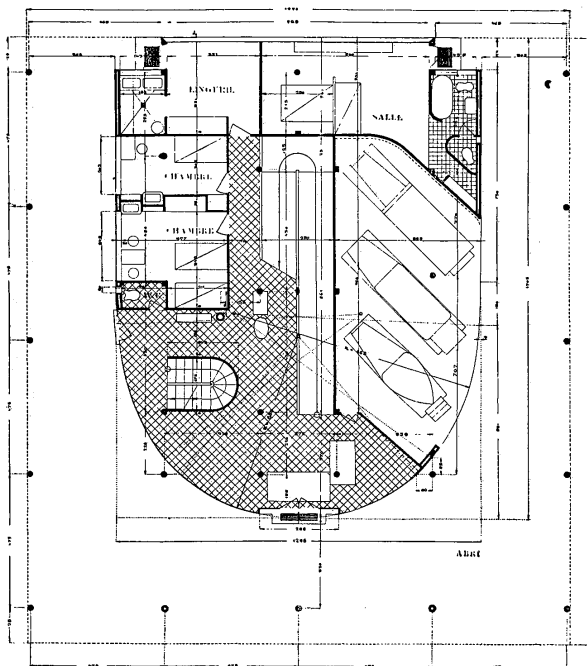
Villa Savoye. Planta piso  
solário e alçado sudoeste.  
26-27 de Novembro de  
1928.



Villa Savoye. Planta piso  
solário e alçado sudoeste.  
17 de Dezembro de 1928.



**Fig. 43.** Evolução do desenho da Villa Savoye, Tim Benton.



*“O sítio: um vasto relvado ligeiramente abobadado. A vista principal é a Norte, ela é, então, oposta ao sol; a frente normal da casa será, por isso, uma interpretação errada.”<sup>27</sup>*

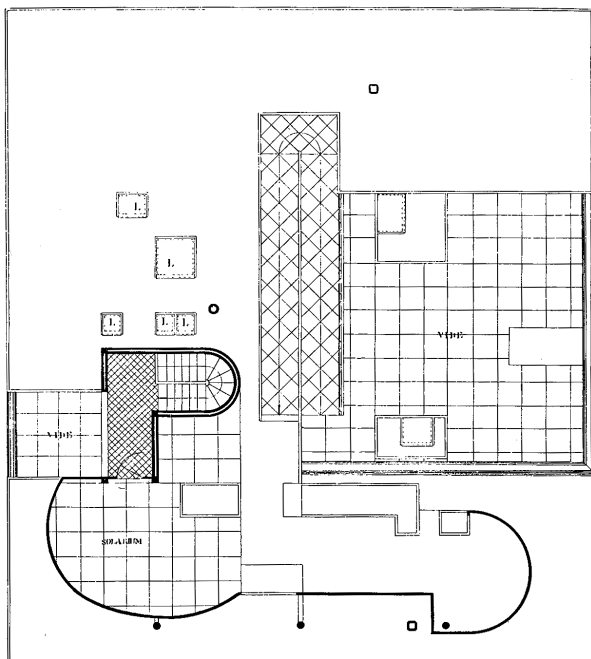
**Fig. 44.** Villa Savoye.  
Planta piso térreo.  
Abril de 1928.

Entre a primeira proposta e solução final publicada em *Œuvre Complète*, vol.2 1929-34, o processo de desenho explora quatro versões intermédias motivadas pela necessidade de reduzir o orçamento estimado (Fig.43). As soluções desenvolvidas em Novembro caracterizam-se pela geometria rectangular dos pisos superiores, revelando uma progressiva relação de frontalidade/lateralidade com a envolvente. Porém, o diálogo com a paisagem dever-se-á definir pela equivalência e a solução de Dezembro retomará a distribuição dos espaços respondendo à premissa inicial.

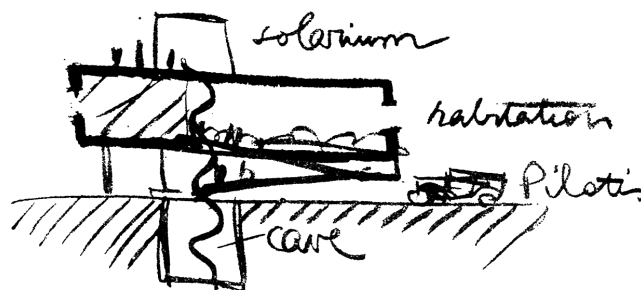
**Fig. 45.** Villa Savoye.  
Planta piso habitação.  
Abril de 1928.

Não obstante, tal como considerará Tim Benton, será a opção de organizar sala, cozinha e despensa ao longo da fachada noroeste nos projectos de Novembro que permite a Le Corbusier resolver o problema de economizar no primeiro esquema. Para alcançar a solução final, torna-se igualmente importante a passagem do quarto principal para o primeiro

27. “Le site : une vaste pelouse bombée en dôme aplati. La vue principale est au nord, elle est donc opposée au soleil ; le devant normal de la maison serait donc à contresens (127).” Le Corbusier, *Précisions*, 136.



**Fig. 46.** Villa Savoye.  
Planta piso solário.  
Abril de 1928.



**Fig. 47.** Distribuição  
vertical do programa.

piso, como ainda a diminuição da área total, conseguida pelos vãos de 4,75m nos *pilotis* ao invés dos iniciais 5m.<sup>28</sup>

A proposta construída caracteriza-se, assim, pela maior clareza na distribuição programática (todos os espaços de habitação remetem-se para o piso intermédio) e pela afirmação em definitivo da vista a noroeste: Le Corbusier irá recuperar o eixo de composição inicial no piso térreo; a cozinha e a sala, interpretadas como as “*divisões onde vivemos*,”<sup>29</sup> serão orientadas a noroeste; mantendo o carácter escultórico no topo da composição, o solário ganhará nova relação com a paisagem com o desenho de uma abertura (previamente no quarto principal) para o Sena alinhada com a rampa que liga ao terraço.

A partir da evolução do processo de desenho, tal como apresentada por Tim Benton, poder-se-á compreender a permanente articulação entre a vista a noroeste e os terraços que medeiam íntimo/público. Tal como irá afirmar Le Corbusier em *Œuvre Complète*, vol.2 1929-34, o terraço não é apenas fundamental na estruturação da composição, mas será interpretado, sobretudo, como um dispositivo de iluminação:

28. Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret*, 199.

29. “*Cuisine ou salon, l’un et l’autre sont des pièces où l’on vit.*” *Œuvre Complète*, vol.2 1929-34, 29.



**Fig. 48.** Iluminação da sala através do terraço.

*“Recebendo vista e luz através da superfície regular da caixa, as diferentes divisões organizam-se irradiando a partir de um jardim suspenso que está lá como um distribuidor de luz apropriada e de sol. É o jardim suspenso sobre o qual se abrem com toda a liberdade as paredes de vidros de correr da sala e as várias divisões da casa: assim o sol entre por todo o lado, ao coração mesmo da casa.”<sup>30</sup>*

Apesar das premissas do movimento moderno estarem mais ligadas à orientação solar, poder-se-á verificar que o desenvolvimento do programa/volume da Villa Savoye prende-se principalmente com as vistas, com percursos de descoberta. Será, posteriormente, através de dispositivos que se chegará à luz. O condutor do desenho é, assim, o enquadramento paisagístico. A

---

30. *“De l’intérieur du vestibule, une rampe douce conduit, sans qu’on s’en aperçoive presque, au premier étage, où se déploie la vie de l’habitant : réception, chambres, etc. Prenant vue et lumière sur le pourtour régulier de la boîte, les différentes pièces viennent se coudoyer en rayonnant sur un jardin suspendu qui est là comme un distributeur de lumière appropriée et de soleil. C’est le jardin suspendu sur lequel s’ouvrent en toute liberté les murs des glaces coulissantes du salon et plusieurs pièces de la maison : ainsi le soleil entre partout, au cœur même de la maison.”* Le Corbusier, *Précisions*, 136.



**Fig. 49.** "A orientação do sol é oposta à da vista."



este propósito Le Corbusier irá clarificar, desde início, a hierarquização vistas/orientação solar (Fig.49):

*"A orientação do sol é oposta à da vista. Fomos, então, procurar o sol pela disposição no vazio sobre o jardim suspenso."*<sup>31</sup>

Tal como indicará a historiadora Beatriz Colomina, dever-se-á notar que na obra de Le Corbusier, os enquadramentos desenhados adquirem temporalidade através da promenade. Em particular, a Villa Savoye "é descrita em termos da forma como enquadra a paisagem e o efeito que este enquadrar tem na percepção da casa pelo visitante em andamento."<sup>32</sup> A emoção provocada pelo diálogo estabelecido entre a Villa Savoye e a colina de Poissy encontra-se, assim, na "intersecção do jogo arquitectural

31. "L'orientation du soleil est opposée à celle de la vue. On est donc allé chercher le soleil par la disposition en décrochement sur le jardin suspendu." *Œuvre Complète*, vol.1 1910-29, 184.

32. "The house is being described in terms of the way it frames the landscape and the effect this framing has on the perception of the house itself by the moving visitor." Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge: The MIT Press, 1994), 312.

de cheios e vazios”<sup>33</sup> com a promenade arquitectural, desenhada em dois momentos. Primeiro, a aproximação a bordo do automóvel que motiva a leitura do volume no topo da clareira. Em seguida, a descoberta dos progressivos níveis de intimidade estabelecidos com a envolvente.

A entrada na propriedade apresenta o volume branco a flutuar sobre o prado. Os *pilotis*, a caixa e a forma curva do solário definem os três momentos de uma composição que, no isolamento da sua envolvente, poderia evocar o rochedo na costa da Bretanha e a descoberta da força do ângulo recto. Em Poissy, o *lugar de todas as coisas* define-se através da clareza das linhas verticais e horizontais. A esbelteza dos *pilotis*, as quatro arestas verticais da caixa em tensão com a ligeira inclinação da colina afirmam o diálogo permanente entre espírito criativo, matemático do homem e os elementos orgânicos da natureza que caracteriza a obra de Le Corbusier. Em simultâneo, o rigor das linhas horizontais: a caixa elevada lida como um prisma regular acentua a “*linha impecável da parte de baixo da construção*,” referida como um novo valor da arquitectura moderna em *Précisions*.<sup>34</sup> Em baixo, a face inferior da caixa opõe-se ao crescimento irregular da erva e dos arbustos, criando com os *pilotis* uma composição visual de luz e sombras projectadas tanto no volume do piso térreo como no solo. Em cima, o recorte nítido do céu desenha-se em conjunto com a silhueta natural das árvores (Fig.50).

Tal como em obras anteriores, Le Corbusier afirma a oposição entre a geometria rigorosa do volume purista e as formas orgânicas das árvores. Entre outros, destacam-se as árvores seculares que determinam a composição da Maison La Roche<sup>35</sup> (1923) ou a árvore que irá crescer através do corte circular na cobertura do Pavillon du L’Esprit Nouveau (1927). Após a conclusão da Villa Savoye, Le Corbusier irá incentivar o casal Savoye a aprofundar este confronto, sugerindo em carta que “*talvez os dois canteiros da entrada ganhassem se fossem plantadas plantas vivas, abundantes,*

---

33. Ver nota de rodapé 20.

34. Em referência ao projecto Centrosoyus, Moscovo. : “*Appréciez cette valeur formidable entièrement nouvelle de l’architecture : la ligne impeccable du dessous du bâtiment.*” Le Corbusier, *Précisions*, 60

35. *Œuvre Complète*, vol. 1 1910-29, 64.





**Fig. 50.** *"Conservamos um antigo caminho rural bem traçado sobre madeira, perto do prado."*

*altas, desordenadas.*"<sup>36</sup>

No interior, o desenho da rampa introduz o elemento condutor do percurso, *"oferecendo aspectos constantemente variados, inesperados, por vezes surpreendentes."*<sup>37</sup> Se Le Corbusier irá considerar que *"uma escada separa um piso de outro, uma rampa conecta,"*<sup>38</sup> tendo em conta o seu processo de desenho, poder-se-á acrescentar que a rampa liga, também, os vários tipos de enquadramento.

Num primeiro momento, o vestíbulo - espaço quadrangular delineado por quatro *pilotis* - define a entrada na Villa Savoye, funcionando como um diafragma entre exterior e interior. A separação concretiza-se através de uma membrana de vidro que percorre o piso térreo (de sudoeste a nordeste), que irá meter em cena o enquadramento sobre o prado filtrado pelos *pilotis*. Neste sentido, Le Corbusier irá afirmar:

*"Os simples pilotis do rés-do-chão, pela correcta disposição, recortam a paisagem com uma regularidade que tem por efeito suprimir toda a noção de "frente" ou de "trás" da casa, de "lado" da casa."*<sup>39</sup>

A rampa desenha, inicialmente, uma aproximação progressiva mediada pelo efeito da luz. Através do uso de lâminas horizontais, as janelas trapezoidais que separam rampa/terraço permitem um maior controlo da luz que desce até ao vestíbulo. Desta forma, Le Corbusier acentua a transição entre o espaço de chegada sobre o eixo – vistas quebradas sobre o prado – e a organização radiante do *piso de habitação* – vistas panorâmicas para os quatro horizontes.

O terraço será interpretado como uma plataforma de observação, *"símbolo para a função de todo o piso de habitação – a contemplação*

---

36. "Un mot encore: peut-être les deux plates-bandes de l'entrée gagneraient-elles à être plantées de plantes vivaces, abondantes, hautes, désordonnées." Le Corbusier a Emile Savoye, 28 de Junho de 1931, em Tim Benton, "Le Rêve Virgilien" et la Villa Savoye," em Musées de Marseille. *Le Corbusier et la Méditerranée* (Marseille: Parenthèses, 1987), 94.

37. "Dans cette maison-ci, il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants." *Œuvre Complète*, vol.2 1929-34, 24.

38. "Un escalier sépare un étage d'un autre : une rampe relie." *Ibid.*, 25.

39. "Les simples poteaux du rez-de-chaussée, par une juste disposition, découpent le paysage avec une régularité qui a pour effet de supprimer toute notion de 'devant' ou de 'derrière' de maison, de 'côté' de maison." Le Corbusier, *Précisions*, 136.





Fig. 51. *"Chegada das viaturas sob os pilotis."*

da natureza”<sup>40</sup>, tal como afirmará Tim Benton. Em relação directa com a paisagem – a sudeste e sudoeste – a janela/abertura horizontal<sup>41</sup> configura um dispositivo que procura anular a divisão interior/exterior. O grande pano de vidro que separa a sala do terraço destina-se a ser atravessado pelo olhar, concretizando a relação panorâmica procurada com a envolvente.

A subida ao solário consolidará a afirmação do enquadramento paisagístico no desenho. A conclusão de um percurso de descoberta, iniciado ainda no exterior a bordo do automóvel, será definido pela abertura rectangular alinhada com a rampa. Le Corbusier irá salientar a importância do enquadramento, sintetizando-o como *Promenade Architectural* (Fig.53). Desta forma, poder-se-á verificar a transição de um diálogo da paisagem com os espaços quotidianos da habitação para um momento desenhado apenas para a sua observação - um espaço intimista que irá orientar geometricamente toda a composição.

O estudo da Villa Savoye a partir da paisagem permitirá interpretar a obra como o exemplo mais significativo da dicotomia genérico/específico referida por Jean-Louis Cohen.<sup>42</sup> Em *Précisions*, após apresentar o projecto (descrito como uma promenade), Le Corbusier irá sublinhar a dependência entre obra e envolvente, afirmando que “a planta é pura, respondendo de forma exacta às necessidades. Ela encontra-se no seu sítio correcto na paisagem rural de Poissy.”<sup>43</sup> Porém, no parágrafo seguinte, irá expor a possibilidade da construção da Villa Savoye noutros locais, tal como Biarritz ou no *belo campo argentino*. Não obstante, irá reforçar, novamente, a hierarquia enquadramento paisagístico/orientação solar – “se a vista estiver em outro lugar, de outro lado ou se a orientação for diferente, o jardim suspenso simplesmente será modificado”.<sup>44</sup>

A Villa Savoye representa, assim, um dispositivo arquitectónico que

---

40. “as symbol for the function of the whole living area floor – the contemplation of nature.” Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret*, 195.

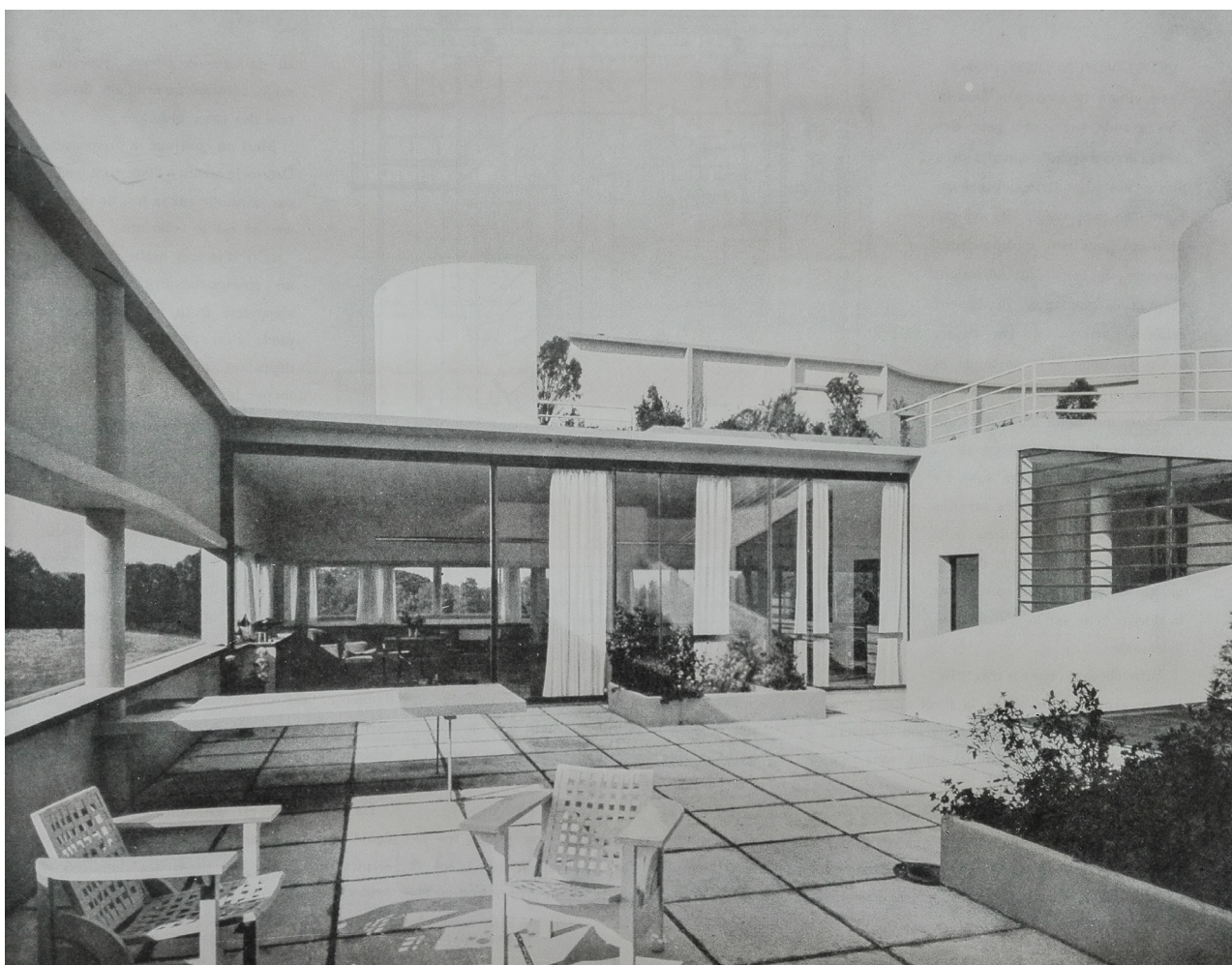
41. Na fachada sudeste, a janela horizontal continuará a unidade da composição do alçado; enquanto o lado sudoeste do terraço caracteriza-se pela abertura sem caixilharia.

42. Ver p. XX

43. “Le plan est pur, fait au plus exact des besoins. Il est à sa juste place dans l’agreste paysage de Poissy.” Le Corbusier, *Précisions*, 138.

44. “Si la vue est ailleurs, d’un autre côté, ou si l’orientation est différent, le jardin suspendu sera tout simplement modifié.” Le Corbusier, *Précisions*, 138.





**Fig. 52.** Terraço, vista sobre a paisagem através da sala.

encerra os princípios da habitação moderna, apresentando a solução aos problemas da casa identificados por Le Corbusier no início da década. Um extenso período de investigações será concretizado através de um processo de desenho conduzido pela paisagem. Em síntese, Le Corbusier irá referir:

*“Vocês não se importarão, espero, de ter desenvolvido sob os vossos olhos este exemplo de liberdades tomadas. Elas foram tomadas, porque foram adquiridas, arrancadas das fontes vivas da matéria moderna. Poesia, lirismo trazido pela técnica.”<sup>45</sup>*

---

45. “Vous ne m’en voudrez pas, j’espère, d’avoir développé sous vos yeux cet exemple de liberté prises. Elles ont été prises parce qu’elles ont été acquises, arrachées aux sources vives de la matière moderne. Poésie, lyrisme apportés par les techniques.” Ibid., 138.



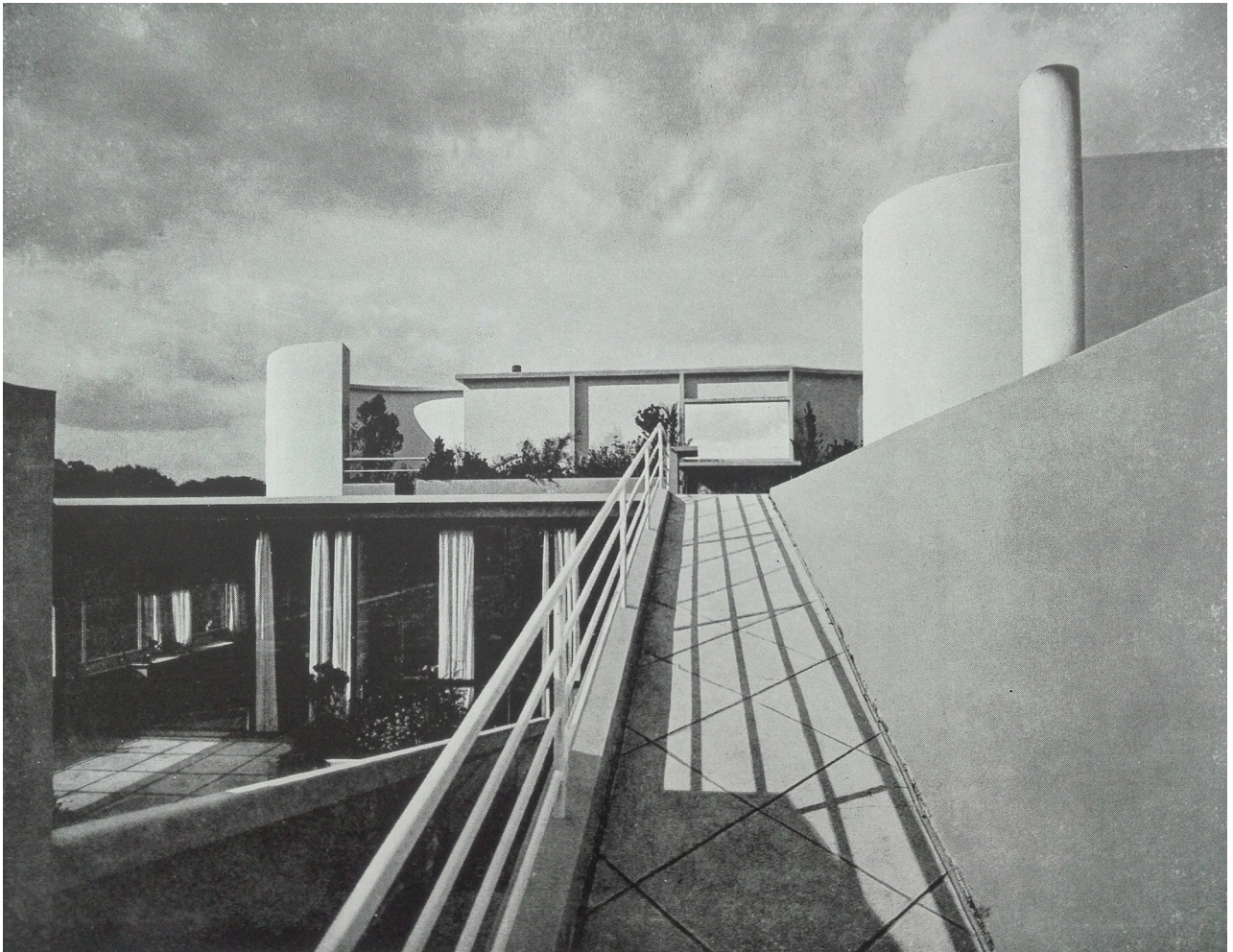


Fig. 53. "Promenade architectural."



## CONVENTO DE LA TOURETTE

A década de 1950, à semelhança da década de 1920, caracteriza-se pela intensa produção escrita<sup>1</sup> e, principalmente, pela numerosa construção de projectos. Uma aproximação aos dois períodos salientará, inicialmente, as diferentes circunstâncias das obras. Por um lado, as investigações puristas da década de 1920 realizam-se através das habitações unifamiliares construídas na região de Paris. Por outro, a década de 1950 apresentará as primeiras oportunidades para Le Corbusier concretizar as investigações sobre os temas da habitação colectiva em grande escala e o urbanismo da cidade moderna, que o acompanhavam desde as publicações de *L'Esprit Nouveau* (1919-25) e *Vers une Architecture* (1923). Em particular, através da construção da Unidade de Habitação de Marselha (1946-52) e do plano urbanístico de Chandigarh (1951-69), capital da região do Punjab na Índia.<sup>2</sup>

---

1. Entre outros, poder-se-á destacar a *Carthe d'Athènes* e o *Modulor*. O primeiro, resultado das reflexões desenvolvidas durante os CIAMs, torna-se após a sua publicação em 1943 um meio de transmissão das ideias de Le Corbusier sobre a cidade moderna. O *Modulor*, um sistema de medidas baseado nas proporções do corpo humano, começa a ser desenvolvido em 1943, sendo publicado em 1950 e um segundo volume em 1955.

2. Para uma compreensão da evolução do tema habitação colectiva, tendo em conta a visita do Chartreuse d'Ema, passando pelos Immeuble Villas (1922) até às unidades de habitação; assim como o enquadramento do plano urbanístico de Chandigarh e equipamentos projectados, ver Kenneth Frampton, *Le Corbusier* (Nova Iorque: Thames & Hudson, 2001), respectivamente, capítulo 9 ("Towards a New Habitat 1922-1960") e capítulo 11 ("Passage to India 1950-1965").

Entre a década de 1920, na qual se enquadra a Villa Savoye (1928-1931) e o desenvolvimento do projecto do Convento de La Tourette (1953-1959), o historiador William Curtis reconhecerá o progressivo aprofundamento das soluções arquitetónicas de Le Corbusier:

*“O arquitecto evolui pacientemente um vasto conjunto de novas soluções nos quinze anos precedentes [1930-1945], que o levaram muito para além do Purismo. Tal como Alvar Aalto no mesmo período, ele desejava investigar nas sobreposições da probidade moderna e o sentido do antigo. A procura por constantes, enfatizada em Vers une Architecture, desenvolvia-se, agora, com menos preocupação por um imaginário de maquinismo.”<sup>3</sup>*

Apesar das diferenças verificadas no programa e geografia dos projectos desenvolvidos entre as duas décadas, assim como da evolução dos temas de investigação explorados por Le Corbusier, a presença do tema da paisagem manter-se-á constante no desenvolvimento do projecto arquitectónico; conforme se poderá observar ao longo das obras publicadas nos volumes de *Œuvre Complète*. Neste enquadramento, dever-se-á salientar o artigo “From the Virgilian Dream to Chandigarh: Le Corbusier and the Modern Landscape” de Caroline Constant a propósito de Chandigarh, uma das primeiras reflexões sobre o tema paisagem na obra de Le Corbusier.<sup>4</sup>

Após o final da Segunda Guerra Mundial, à medida que a Europa se reorganizava da destruição do conflito, o ateliê da Le Corbusier recuperava a sua actividade após vários anos encerrado, impulsionado, sobretudo, pelo projecto da Unidade de Habitação de Marselha.<sup>5</sup> Será neste contexto que Le Corbusier irá desenvolver pela primeira vez o programa religioso a

---

3. “The architect had patiently evolved a wide range of new solutions in the previous fifteen years [1930-1945] which took him well beyond Purism. Like Alvar Aalto in the same period, he wished to investigate in the overlaps of modern probity and the ancient sense. The search for constants, emphasized in *Vers une Architecture*, now went on with less concern than ever for an imagery of machinism.” William J.R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas and Forms* (Londres: Phaidon, 2003), 162.

4. “From the Virgilian Dream to Chandigarh: Le Corbusier and the Modern Landscape,” publicado primeiramente em *The Architectural Review*, nº181 (1987).

5. Tal como referirá Jean-Louis Cohen, a última encomenda de Le Corbusier em França havia sido a *Maison aux Mathes* em 1935. Durante dez anos a sua única realização fora o ministério da Educação e da Cultura no Rio de Janeiro. Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier: La Planète comme Chantier* (Paris: Les Éditions Textuel, 2005), 110.

convite do geómetra e artista francês Édouard Trouin.

Na cadeia montanhosa de La Saint-Baume (sul de França), local de uma importante peregrinação católica, Le Corbusier irá propor a escavação de três amplos espaços como resposta às condições programáticas e paisagísticas.<sup>6</sup> Tal como irá defender, *o projecto orienta-se em total deferência à paisagem, modulado sobre a paisagem, expressão mesmo da paisagem: paisagem vista dos edifícios ou paisagem feita da presença dos edifícios dentro de uma harmonia apaixonadamente desejada.*<sup>7</sup>

O projecto de La Saint-Baume não viria a ser executado, no entanto irá assinalar o início da relação profissional entre Le Corbusier e a Ordem Dominicana, da qual resultarão a Capela de Ronchamp (1950-55) e o Convento de La Tourette (1953-1959). Ao longo desta relação dever-se-á destacar o papel fundamental do Padre Marie-Alain Couturier<sup>8</sup> pelo contributo e defesa dos ideais de Le Corbusier. Com efeito, Le Corbusier irá reconhecer a sua importância decisiva no desenvolvimento de ambos os projectos:

*"Eu posso-o dizer: sem o Padre Couturier, Ronchamp e o Convento de La Tourette não existiriam. O Padre Couturier soube pela sua coragem, a sua lealdade e sua franqueza afastar os falsos e os falsificadores."*<sup>9</sup>

Para além de recomendar Le Corbusier à comissão responsável pela Capela de Ronchamp, o Padre Couturier introduzirá e orientará, posteriormente, Le Corbusier nas reflexões sobre a liturgia católica. Em 1952, enquanto a Chapelle de Ronchamp se encontrava nas últimas fases

---

6. Para um enquadramento do projecto ver Willy Boesinger e Oscar Stonorov, ed., *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.5 1946-52, 15ª Edição (Basileia: Birkhäuser, 1999), 24-36.

7. *"Tout était déférence au paysage, modulé sur le paysage, expression même du paysage : paysage vu des bâtiments, ou paysage fait de la présence des bâtiments dans une harmonie passionnément désirée."* Ibid., 25.

8. O Padre Couturier (1897-1954), atento às novas linhas do pensamento vanguardista, defendia a aproximação entre a arte moderna e o domínio espiritual. Mantendo amizade com artistas decisivos na evolução da arte (Léger, Matisse, Picasso...), propôs várias colaborações em edifícios religiosos de forma a reconciliar Arte e Igreja Católica, através da reinterpretação da noção estética de sagrado.

9. *"Je puis le dire: Sans le Père Couturier, Ronchamp et le couvent de La Tourette n'existeraient pas. Le Père Couturier avais su par son courage, sa loyauté et sa franchise balayer les faux et les faussaires."* Le Corbusier em Jean Petit, *Le Corbusier Parle*, 32 citado em *Le Corbusier, une Encyclopédie*, ed. Jacques Lucan (Paris: Centre Georges Pompidou, 1987), 111.



de desenho, Le Corbusier irá receber a encomenda, mediada pessoalmente pelo Padre Couturier, para o Convento de La Tourette em Éveux, na região do Rhône a noroeste de Lion.

Os dominicanos propõem um edifício onde os jovens frades, tendo concretizado um ano de noviciado, irão preparar-se para o sacerdócio e o apostolado durante sete anos de estudos filosóficos e teológicos. No sentido de respeitar a tradição da Ordem<sup>10</sup>, tornar-se-á necessário reforçar a separação entre os momentos de oração e a vida comunitária. Neste sentido, a abadia cisterciense de La Thoronet, um edifício construído no século XII, constituirá uma importante referência proposta pelo Padre Couturier para enquadrar a atmosfera prevista para o Convento de La Tourette; assim como ilustrar os espaços essenciais para a organização da vida e forma do futuro convento.

Conforme informa a correspondência entre o Padre Couturier e Le Corbusier no verão de 1953<sup>11</sup>, a visita à abadia de La Thoronet permitirá compreender a *“essência do que deve ser um mosteiro a qualquer época que seja construído, dado que os homens dedicados ao silêncio, ao recolhimento e à meditação numa vida comunitária não mudam muito com os tempos.”*<sup>12</sup> Tornar-se-á necessário organizar os espaços essenciais destinados ao estudo, ao ensino, bem como à oração litúrgica, salvaguardando a liberdade individual no interior de uma vida comunitária.<sup>13</sup> Em suma, poder-se-á observar uma maior insistência nas condições espirituais necessárias à vida conventual, como o silêncio ou a temperatura adequada ao estudo<sup>14</sup>, em

---

10. Para um breve enquadramento da ordem dominicana, uma reflexão sobre a obra de Le Corbusier e a encomenda do projecto segundo o ponto de vista de um frade dominicano, propõe-se a leitura do texto escrito pelo Frade Belaud, disponível em Jean Petit, *Un Couvent de Le Corbusier* (Paris: Les Éditions Forces Vives, 1961), 12-18.

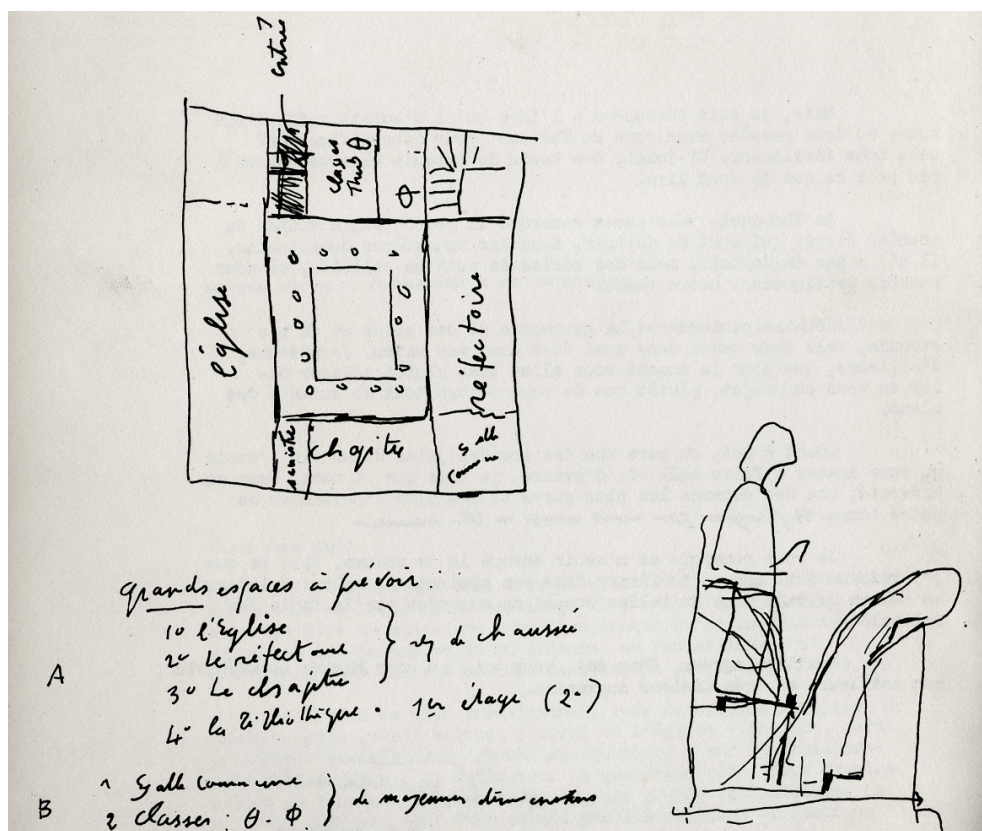
11. Refere-se às cartas apresentadas em Petit, *Un Couvent de Le Corbusier*.

12. *“Il me semble qu’il y a là l’essence même de ce que doit être un monastère à quelque époque qu’on le bâtit, étant donné que les hommes voués au silence, au recueillement et à la méditation dans une vie commune ne changent pas beaucoup avec les temps.”* Couturier a Le Corbusier, 28 de Julho de 1953 em *Ibid.*, 22.

13. *Le Couvent Sainte Marie de la Tourette Construit par Le Corbusier* (Lion: Nefs et Clochers, 1969), 11

14. *“Pour nous, la pauvreté des bâtiments doit être très stricte et par conséquent cela implique que les nécessités vitales communes soient respectées : le silence, la température suffisante pour le travail intellectuel continu, les parcours des allées et venues réduits au minimum.”* Couturier a Le Corbusier, 4 de Agosto de 1953 em Petit, *Un Couvent de Le Corbusier*, 26.

**Fig. 54.** "Grandes espaços a definir," esquema de enquadramento enviado pelo Padre Couturier de forma



virtude da definição rigorosa de uma distribuição programática.<sup>15</sup> Todavia, poder-se-á verificar certas linhas de orientação ou especificações de uso, tal como referirá o Padre Couturier (Fig.54):

"Segundo a planta tradicional, deverá prever à volta do claustro três grandes volumes: o da igreja; em frente, o do refeitório (edifício que desabou em Thoronet); no terceiro lado, a sala do capítulo; e enfim, no quarto lado, duas grandes salas de reunião. No primeiro piso, uma grande biblioteca. O resto do edifício deverá ser ocupado por celas e outras salas de tamanho médio."<sup>16</sup>

15. O Padre Couturier fixará em cem o número de células e incumbe a Le Corbusier deduzir o resto do projecto a partir várias especificações de uso. Os Padres Belaud e o Couesnongle irão estabelecer, progressivamente, novas exigências programáticas. Le Corbusier, *une Encyclopédie*, 409.

16. "Selon le plan traditionnel, vous devez prévoir autour du cloître trois grands volumes: celui de l'église; en face, celui du réfectoire (bâtiment écroulé au Thoronet); sur le troisième côté, le chapitre: et enfim, sur le quatrième côté, deux grandes salles de réunion. Au premier étage, une grande bibliothèque. Le reste du bâtiment doit être occupé par les cellules et quelques autres salles de moyenne grandeur." Couturier a Le Corbusier, 28 de Julho de 1953 em Petit, *Un Couvent de Le Corbusier*, 22.



Fig. 55. Convento de La Tourette sobre a colina de Évêux.

Assim, poder-se-á compreender as condições temáticas iniciais do Convento de La Tourette: Le Corbusier, que segundo os dominicanos tem um sentido agudo da situação presente do Homem<sup>17</sup>, deveria responder às condições de vida contemporânea, tendo liberdade no desenvolvimento dos seus temas de desenho, ao invés de seguir fielmente a tradição construtiva e formal da Ordem Dominicana.

### ÉVEUX: UMA BELA VISTA

A evolução do processo de desenho evidenciará o entendimento da paisagem como uma condição arquitectónica. Inicialmente, poder-se-á verificar a definição da implantação como resultado da leitura e análise das características cénicas do local. O Convento de La Tourette ergue-se numa colina a sul de Éveux, isolado pelo denso bosque a norte, este e sul. A oeste, a abertura das árvores em conjunto com o declive do terreno irão favorecer a relação visual com o vasto horizonte do vale de Arbresie (Fig.55)). Le Corbusier irá reconhecer, em conversa com a comunidade dominicana<sup>18</sup>, como a sua interpretação destes elementos será determinante na génese da composição e, consequentemente, na orientação do processo de desenho:

*“Eu tinha vindo aqui. Eu trouxe o meu caderno de desenho como habitualmente. Eu desenhei a rua, eu desenhei os horizontes, eu anotei a orientação do sol, eu “cheirei” a topografia. Eu decidi o lugar onde [o Convento de La Tourette] seria, uma vez que o lugar não estava determinado de todo. Na escolha do sítio eu cometi o acto criminal ou válido. O primeiro gesto a fazer é a escolha, a natureza da localização e de seguida a natureza da composição que nós faremos nessas condições.”<sup>19</sup>*

---

17. Belaud, Ibid., 17.

18. Conversa com a comunidade dominicana durante uma visita ao convento. Ibid. 28-29.

19. *“J’étais venu ici. J’ai pris mon carnet de dessin comme d’habitude. J’ai dessiné la route, j’ai dessiné les horizons, j’ai mis l’orientation du soleil, j’ai «reniflé» la topographie. J’ai décidé la place où ce serait, car la place n’était pas fixée du tout. En choisissant la place je commettais l’acte criminel ou valable. Le premier geste à faire c’est le choix, la nature de l’emplacement et ensuite la nature de la composition qu’on fera dans ces conditions.”* Le Corbusier, Ibid., 28.

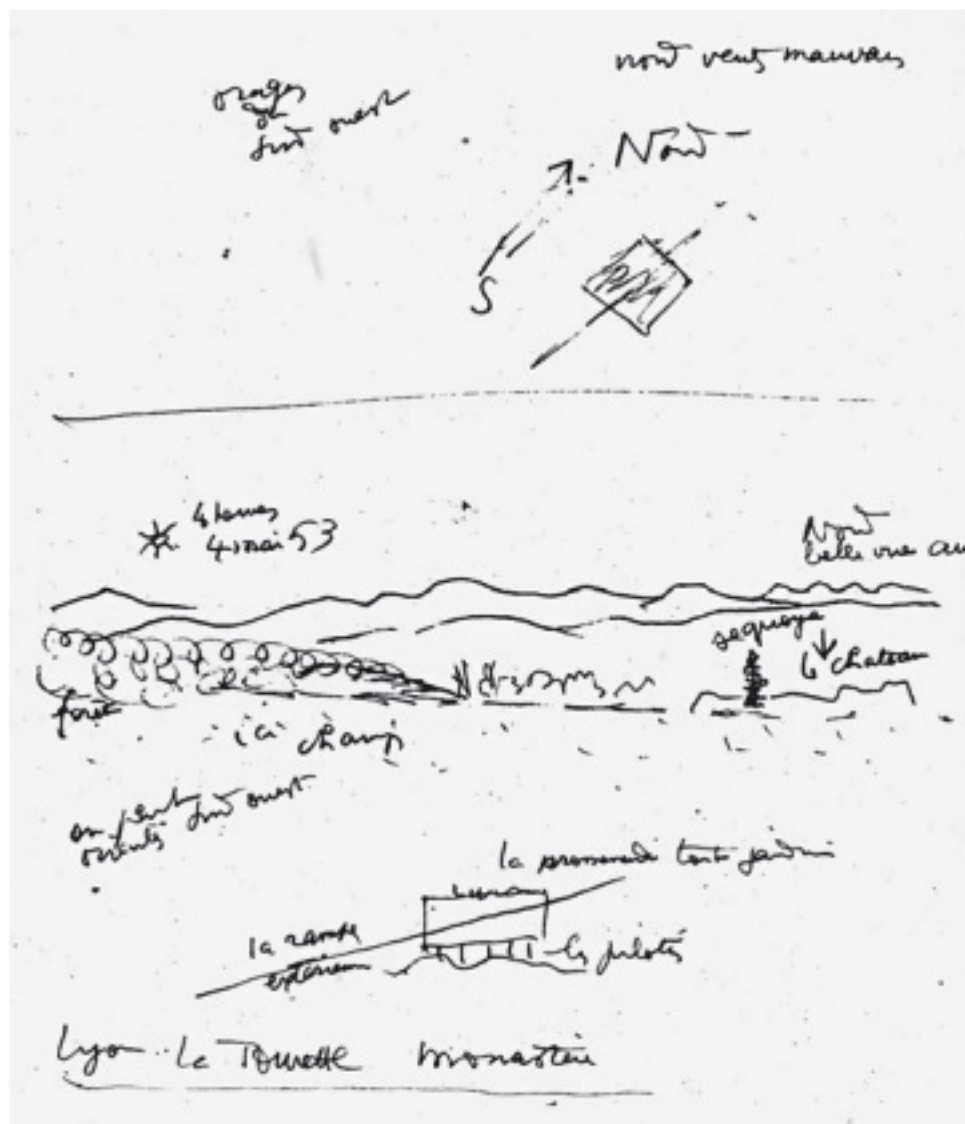


Fig. 56. Primeiro esboço de Le Corbusier, data de 4 de Maio de 1953.



Os primeiros registos da visita ao terreno (Fig. 56) parecem ilustrar os elementos referidos – rua, horizontes, orientação do sol, topografia - como ainda sugerir as primeiras linhas condutoras dos temas de desenho, ou seja, *a natureza da composição*. Com principal destaque, uma perspectiva selecciona o enquadramento para oeste, uma direcção para a qual *podemos orientar*.<sup>20</sup> O desenho permite identificar os principais temas que caracterizam este enquadramento: a opacidade da floresta em contraste com a extensão dos campos num primeiro plano; a sequóia e o *château*, importantes na aproximação ao edifício; e o horizonte, definido nas montanhas que constituem o pano de fundo da cena - *uma bela vista também*.<sup>21</sup>

Na parte superior, uma forma quadrangular orientada segundo o eixo Sul/Norte prevê a futura geometria rectangular do Convento de La Tourette. Na parte inferior, poder-se-á observar o esquema de uma possível ideia inicial de composição - a resposta à topografia através de três temas: volume elevado por *pilotis*, uma rampa exterior e a promenade na cobertura ajardinada.

A abordagem inicial à paisagem através do desenho irá informar a composição do Convento de La Tourette. Tal como irá referir Le Corbusier, será desenvolvida a partir da definição de uma linha horizontal, no topo, em relação com o horizonte:

*"Aqui, neste terreno móvel, deslizante, fluído, eu disse: não irei tomar a base por terra, uma vez que será escondida ou então irá ter os custos de uma fortaleza romana ou assíria. Não temos o dinheiro e não é o momento de o fazer. Tomemos uma base em cima, na horizontal do edifício no topo, aquela que comporá com o horizonte. E a partir dessa horizontal no topo nós mediremos todas as coisas e alcançaremos o solo no momento onde o tocaremos."*<sup>22</sup>

---

20. Legenda da figura 56: "On peut orienter dans Ouest."

21. Legenda da figura 56: "horizont/belle vue aussi."

22. "Ici, dans ce terrain qui était si mobile, si fuyant, descendant, coulant, j'ai dit : je ne vais pas prendre l'assiette par terre puisqu'elle se dérobe ou alors cela coûterais les frais d'une forteresse romaine ou assyrienne. On n'a pas l'argent et ce n'est pas le moment de le faire. Prenons l'assiette en haut, à l'horizontale du bâtiment au sommet, laquelle composera avec l'horizon. Et à partir de cette horizontale au sommet on mesurera toute



Fig. 57. Vista aérea a partir de noroeste.

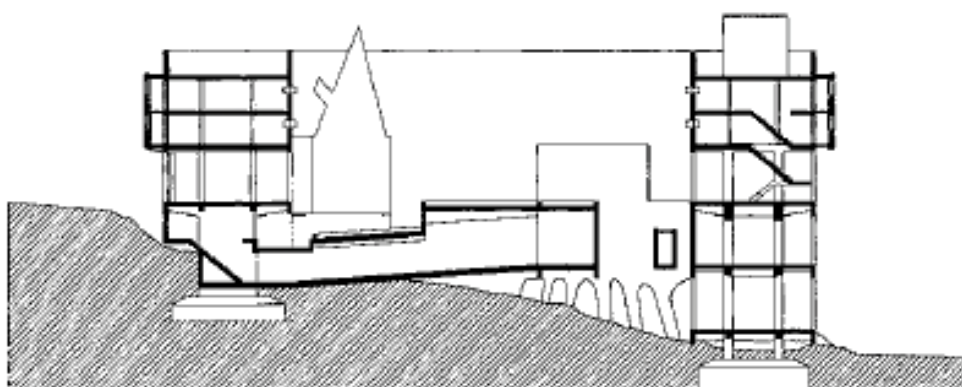


Fig. 58. Corte transversal através da pendente do terreno.

Assim, a solução desenha-se a partir desta leitura com uma forma quadrilátera perfurada por um pátio – decomposta pelo corpo autónomo da igreja, situado a norte, em diálogo com um volume em forma de “U” sobre *pilotis* onde se distribuem as celas e o programa relativo à vida comunitária (Fig.57)).

Tal como se observa nos esquemas enviados pelo Padre Couturier (Fig. 54), poder-se-á evocar semelhanças entre a solução proposta e a Abadia de la Thoronet. Em particular, a organização de um volume em torno de um pátio central, no qual se destaca a igreja. Porém, as diferenças na distribuição e o uso de *pilotis*, entre outros pontos, evidenciam não só a distância formal entre os dois projectos, mas, principalmente, a diferente interpretação da topografia. Em relação à Abadia de la Thoronet, o Padre Couturier irá salientar a utilização *sem esconder de todos os declives do solo, mesmo na igreja*.<sup>23</sup> Isto é, as diferentes alturas e inclinações do terreno reflectem-se nos espaços interiores da abadia – o desenvolvimento do programa independente da topografia. Em oposição, o corpo compacto da igreja (introvertido/fechado) permite, em contraste com o segundo volume (aberto e dialogante com a envolvente) estabelecer diálogos distintos, porém complementares, de tensão com a paisagem/terreno. A resposta em dois momentos à forte pendente da colina irá salientar a separação entre o espaço de oração e a vida comunitária, característica da Ordem Dominicana.

Le Corbusier irá considerar que o corpo da igreja *deveria ser o mais alto possível*<sup>24</sup>, de forma a destacar-se volumetricamente na composição do Convento. A partir da linha horizontal base, as quatro faces do volume autónomo desenhavam-se até atingirem a pendente da colina. Deste modo, o afastamento da premissa inicial - elevar o convento sobre *pilotis* – irá afirmar o carácter excepcional do programa. A importância da igreja será ainda reforçada por elementos escultóricos em confronto com a definição

---

*chose depuis là et on atteindra le sol au moment où on le touchera.*” Le Corbusier em Petit, *Un Couvent de Le Corbusier*, 28.

23. “Vous avez noté au Thoronet qu’on a utilisé sans les masquer du tout les déclivités du sol, même à l’église.” Couturier a Le Corbusier, 4 de Agosto de 1953, *Ibid.*, 26.

24. “Il fallait que le niveau de l’église soit le plus haut possible,” Le Corbusier, *Ibid.*, 28.

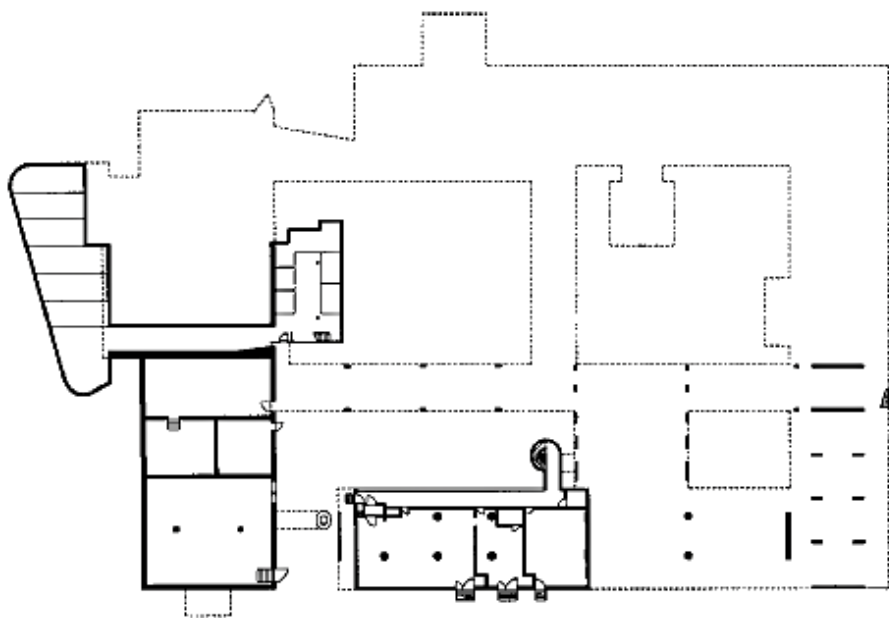


Fig. 59. Planta Piso -2.

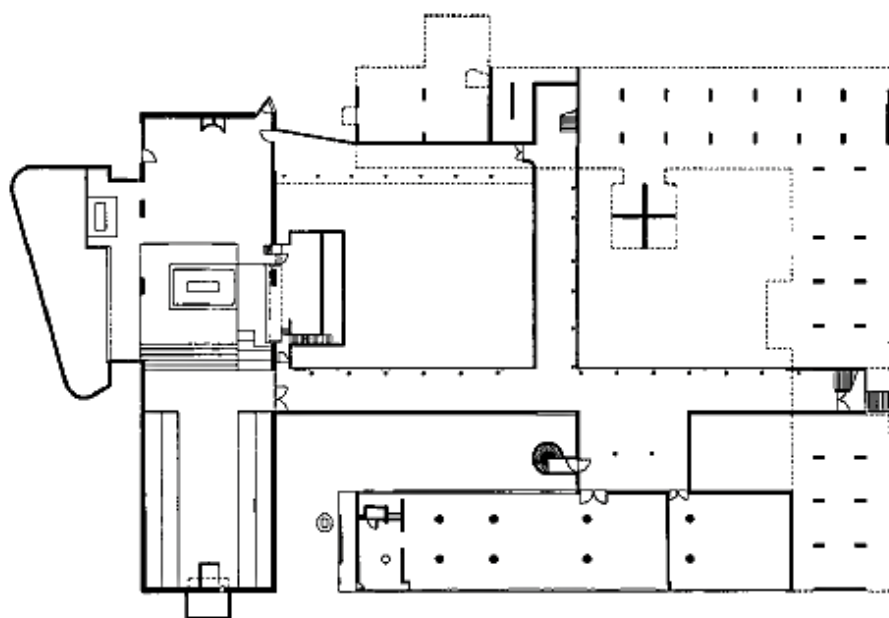


Fig. 60. Planta Piso -1.

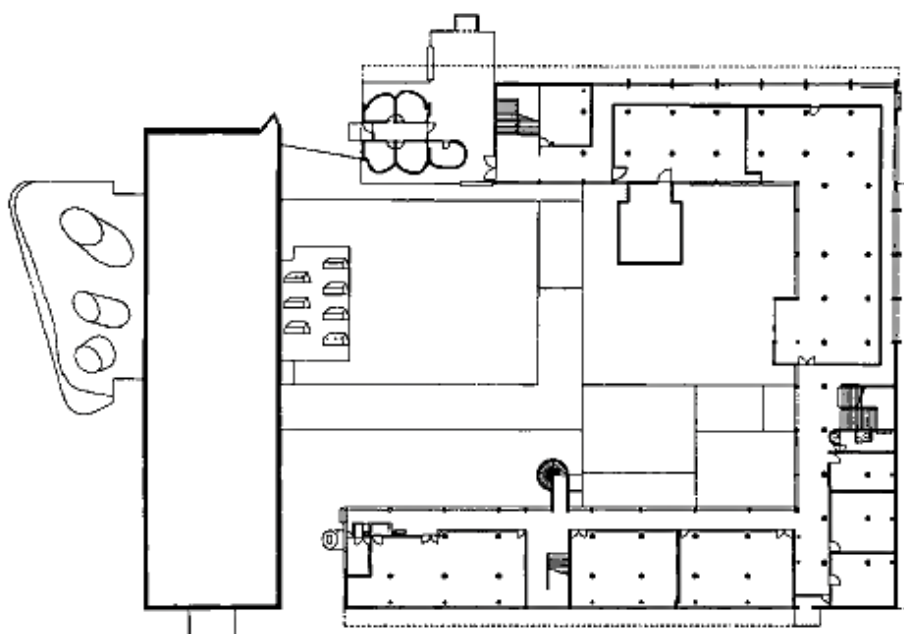


Fig. 61. Planta Piso 0 (entrada)

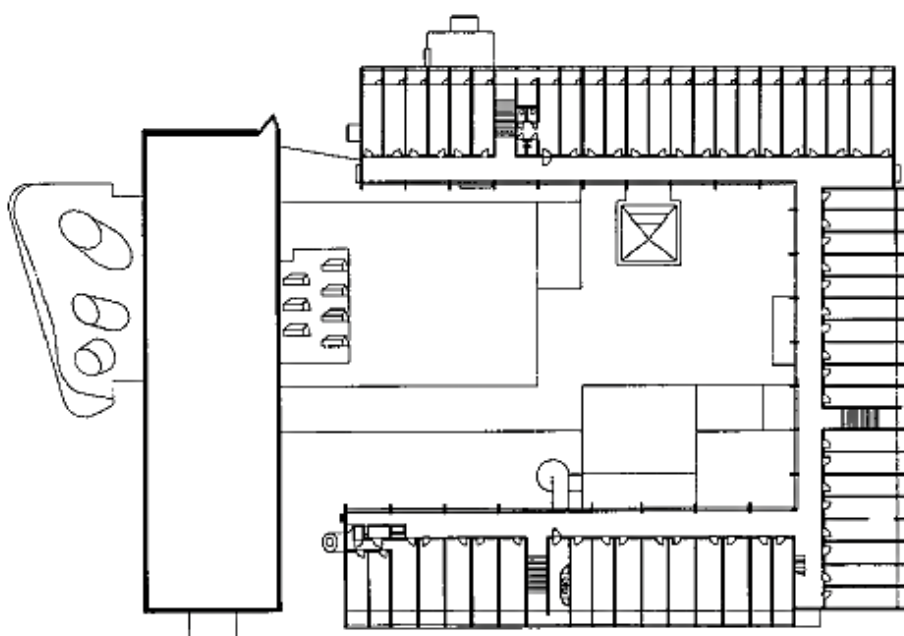


Fig. 62. Planta Piso Celas





paralelepípedica do corpo em betão. O campanário, erguido a nordeste, constitui o único elemento visível acima da linha inicial de composição. Por seu lado, o volume da cripta coroado por três *canons à lumière*<sup>25</sup>, que precede as superfícies do exterior do volume, destaca-se como o elemento curvo da composição.

A implantação do Convento de La Tourette no topo da colina, bem como a perspectiva desenhada por Le Corbusier sugerem o imediato domínio visual sobre a paisagem. No entanto, a descoberta das relações visuais estabelecidas com a envolvente será mediada através de um percurso de aproximação, no qual o volume da igreja adquire particular importância.

Num momento inicial, a superfície vertical de betão pontuada por um rasgo horizontal – a face norte da igreja – irá orientar o visitante através das árvores durante a sua aproximação a partir do Château de La Tourette. Tal como irá referir Collin Rowe, o vazio na parte superior da colina tornar-se-á progressivamente visível, transformando o campo de experiência: a natureza do estímulo sensorial tornar-se-á sistematicamente mais intensa.<sup>26</sup>

**Fig. 63.** Aproximação a partir do Châteaux de la Tourette.

25. *Canhões de luz*: assim denominados os lanternins utilizados nos espaços auxiliares à igreja. Na cripta, três lanternins de forma ovóide orientam-se segundo o eixo da luz solar nos equinócios. Sobre a sacristia, sete prismas truncados recebem o Sol no seu zénite.

26. Collin Rowe, "Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyons," *The Architectural Review*, n.772 (1961).



**Fig. 64.** Lado norte do volume da Igreja.



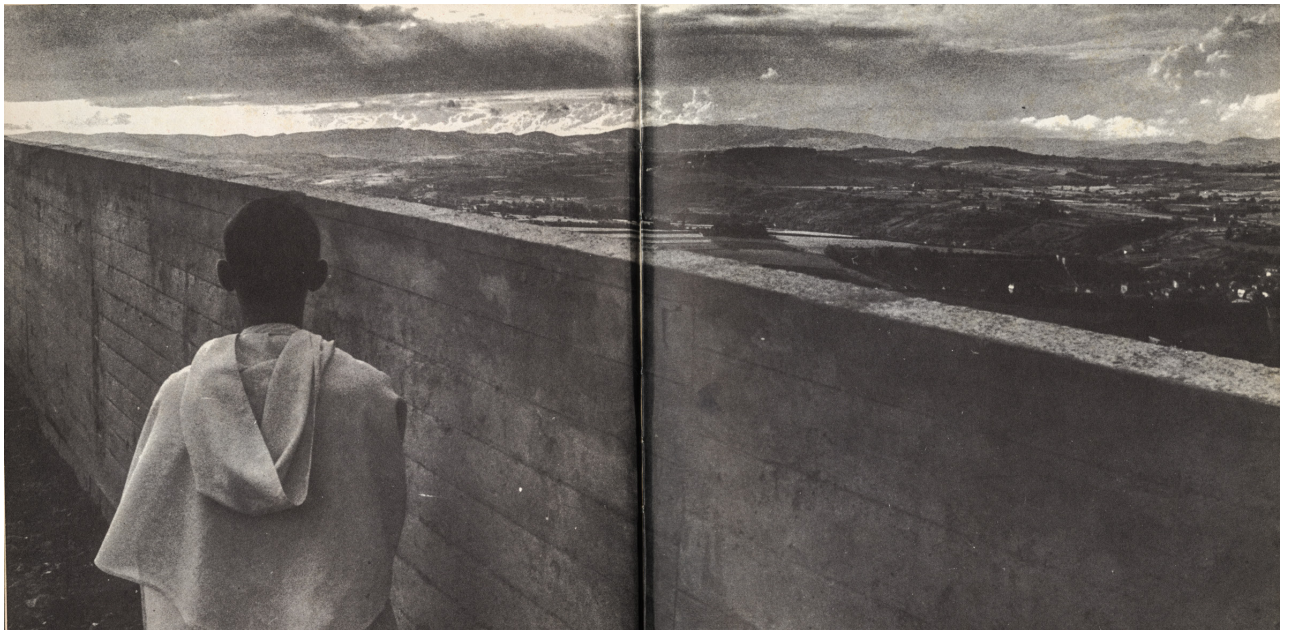
**Fig. 65.** Vista para Oeste.

À medida que o percurso se acerca do volume da igreja, o olhar será atraído para o cenário natural a oeste. O enquadramento paisagístico que cativara Le Corbusier irá, por fim, prender a atenção do visitante. A face da igreja que se revelava como o ponto de atracção durante o percurso de aproximação – o tema principal de uma perspectiva frontal – conduz, agora, o olhar para o horizonte longínquo.

Tal como irá identificar Collin Rowe, dever-se-á notar o corte oblíquo da platibanda que percorre o volume da igreja - uma linha ligeiramente inclinada que poderá ser interpretada como uma horizontal. O falso ângulo recto irá colaborar duplamente com a pendente do terreno. Por um lado, a projecção ascendente da platibanda para o horizonte em confronto com a fluidez da colina em direcção ao vale. Por outro lado, a sugerida ortogonalidade entre a horizontal do topo e as arestas verticais irá salientar a oposição entre artificial – o ângulo recto - e a pendente arbitrária do terreno natural.

Na sequência final da promenade de enquadramento, poder-se-á compreender que o desenho maciço do corpo de betão irá continuar o carácter estático e impenetrável do bosque. Ultrapassado o corpo da igreja, revelar-se-á o volume suspenso em diálogo com a continuidade do *terreno móvel, deslizante, fluído*.

A composição do segundo volume estrutura-se a partir da organização dos momentos da vida dominicana em três núcleos distintos: claustro na



**Fig. 66.** Claustro.

cobertura, dois pisos de celas e os pisos inferiores correspondentes aos espaços comunitários. O desenho destes núcleos irá caracterizar-se pela aplicação de diferentes dispositivos arquitectónicos que definem progressivos níveis de concentração e intimidade com a paisagem.

A cobertura, cujo acesso realiza-se apenas por uma caixa de escadas, será reinterpretada por Le Corbusier como um claustro: o espaço onde os frades irão encontrar a evasão à vida conventual percorrendo os quatro lados da composição. A elevada cota sugere a relação visual plena com a paisagem. Porém, a platibanda que percorre os dois volumes impedirá a vista sobre a envolvente próxima, direccionando o olhar para o horizontal com o qual a composição foi iniciada (Fig.66). Tal como irá explicar Le Corbusier aos frades dominicanos, a platibanda constitui um elemento essencial para uma experiência qualificada da paisagem:

*“O claustro. A um dado momento o claustro estava sobre a cobertura, um magnífico claustro. Estava em face de todo esse espetáculo natural. Eu penso que vós estivestes todos sobre a cobertura e vós vistes o quanto é belo. É belo porque não o vemos. Vós sabeis, comigo tereis sempre paradoxos. É belo porque nós barramos a vista e no momento em que queremos ver aproximamos. Subiremos para os curiosos colinas que permitirão alargar a vista cada vez mais. Mas as vistas panorâmicas não valem muito. São vazias, sem substância.”<sup>27</sup>*

Os dois pisos sob a cobertura irão articular o espaço individual de estudo com a observação independente e enquadrada da paisagem. A distribuição modular das celas (idênticas na sua caracterização interna) caracteriza-se pelo prolongamento para o exterior das superfícies de reboco branco, que conformam o espaço profundo e estreito<sup>28</sup>, delineando uma

---

27. *“Le cloître. A un moment donné le cloître était sur le toit, un magnifique cloître. C'était en face de tout ce spectacle naturel. Je pense que vous avez tous été sur le toit et vous avez vu combien c'est beau. C'est beau parce qu'on voit pas. Vous savez, avec moi vous aurez des paradoxes tout les temps. C'est beau parce qu'on a barré la vue et qu'au moment où l'on veut voir on approche. On montera pour les curieux des buttes qui permettent d'élargir la vue de plus en plus. Mais les vues panoramiques ne valent pas cher en général. C'est vide, sans substance.”* Le Corbusier em Petit, *Un Couvent de Le Corbusier*, 28.

28. As celas, cujas dimensões são compostas a partir do Modulor, são idênticas na sua profundidade (5,92m) e na sua altura (2,26m). Relativamente à largura, a generalidade das celas tem 1,83m, sendo que algumas





moldura privada sobre a envolvente (Fig.67). A organização segundo os três lados exteriores do volume - orientados a este, sul e oeste - garantirá a incidência solar no interior.

O desenho da galeria de distribuição irá reforçar a atmosfera de contemplação individual procurada em ambos pisos. Em oposição à abertura das celas, o alçado dos corredores caracteriza-se pela fragmentação da janela horizontal através de blocos de betão que ultrapassam a largura das paredes. Tal como sugere a figura 68, a aplicação ritmada destes elementos irá dificultar a vista para o pátio exterior durante os três lados do percurso. Dever-se-á salientar ainda, o remate de cada direcção através de uma abertura quadrangular centrada, onde a presença de blocos de betão inclinados filtra a entrada de luz e impede a observação directa do exterior.

Ao contrário da composição modular que caracteriza os pisos superiores; o declive da colina hierarquizará a distribuição, independente da estrutura, dos programas necessários à vida comunitária nos pisos inferiores. A este, no piso de entrada, a maior proximidade com o solo estabelece a circulação no lado exterior do volume, recolhendo a sala comum e a biblioteca

**Fig. 67.** Cella, espaço de contemplação intimista.

**Fig. 68.** Corredor, piso das celas.

---

na ala oeste apresentam 2,26m.





**Fig. 69.** Corredor, piso de entrada



**Fig. 70.** Abertura do refeitório sobre a paisagem.

para o interior. A partir dos lados sul e oeste, a inversão da organização corresponde à elevação do Convento de La Tourette sobre a pendente do terreno: as salas de leitura (piso de entrada) e o refeitório (piso inferior) – programas destacados pelo Padre Couturier – distribuem-se pelos lados exteriores do volume.

A distribuição tradicional dos espaços comunitários em torno de um claustro (como na abadia de La Thoronet) exigiria, segundo Le Corbusier, uma densa estrutura em contacto com a colina. Em oposição, a opção pelo novo sistema de distribuição em cruz – liga os núcleos de escada a meio dos três lados da parte conventual e a igreja – permitirá manter a pendente natural do terreno, assegurando eficazmente a circulação essencial no convento: procissão, deambulação e ligação.

Para além da hierarquização na distribuição programática, o progressivo afastamento do terreno determinará distintos enquadramentos da paisagem. À semelhança dos pisos superiores, os blocos de betão que intervalam a abertura horizontal nos corredores – à altura do olhar – dificultam a observação do exterior durante o percurso (Fig.69). De modo oposto, as salas de leitura e o refeitório, orientados a oeste, privilegiam a abertura total sobre o paisagem (Fig.70).

A propósito da separação interior/exterior nos espaços comunitários e nos dois corredores em cruz, poder-se-á observar o desenho da caixilharia definido por ligeiros elementos de betão, regrados numa métrica baseada no sistema Modulor. Em particular, dever-se-á salientar a forma diferente como os elementos da paisagem participam no alçado interior do refeitório: ao bosque, a sudoeste, corresponderá a distribuição mais densa dos elementos de betão; a noroeste, os campos, a fluidez do vale e as montanhas no horizonte enquadram-se através de intervalos mais espaçados.

A leitura do alçado sul permitirá sintetizar o significado compositivo e simbólico de cada abertura na sua relação ou diálogo com a paisagem (Fig.71). A linha horizontal no topo, mote da composição, articula o espaço dedicado à meditação/reflexão individual com o horizonte/infinito. Nos pisos superiores, nas celas, ao espaço intimista corresponde uma observação individual da paisagem a partir de uma composição modular. O rasgo sequencial nos corredores permite apenas um contacto pontual e delimitado com o exterior, como um quadro que acompanha o desenho do espaço. Em oposição, nos programas comunitários, a ausência de paramento cria uma maior empatia com o exterior: a paisagem desenha o alçado do espaço interior. Assim, poder-se-á confirmar a importância da paisagem na caracterização do programa do Convento de La Tourette: o seu desenho no interior é específico para cada momento da vida dominicana. Em suma, Collin Rowe irá referir:

*"Arquitectura e paisagem, experiências lúcidas e separadas, são como protagonistas rivais num debate que, progressivamente, contradizem e clarificam o significado uma da outra"*<sup>29</sup>

---

29. "(...) architecture and landscape, lucid and separate experiences, are like the rival protagonists of a debate who progressively contradict and clarify each other's meaning." Rowe, "Dominican Monastery of La Tourette."



**Fig. 71.** Pendente em direcção ao vale.









## Considerações finais

### *Arquitectura:*

*A arquitectura é, com materiais brutos, estabelecer relações emocionantes. A arquitectura encontra-se para lá das coisas utilitárias. A arquitectura é coisa plástica, espírito de ordem, unidade de intenção, o significado das relações; a arquitectura gere quantidades. A paixão faz das pedras inertes um drama.*

*A arquitectura é o jogo sábio, correcto e magnífico de volumes organizados sob a luz.*

### *Arquitecto:*

*O arquitecto pela organização de formas, alcança uma ordem que é pura criação do seu espírito. Através das formas, ele afecta intensivamente os nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que ele cria, ele desperta em nós ressonâncias profundas, ele dá-nos a medida de uma ordem que sentimos em acordo com o mundo, ele determina movimentos diversos do nosso espírito e do nosso coração; é assim que nós sentiremos o belo.<sup>1</sup>*

---

1. Jean Petit, *Le Corbusier: Lui-même* (Genebra: Rousseau, 1970), 189.

O estudo do percurso e obra de Le Corbusier propõe compreender e clarificar o significado da paisagem no desenvolvimento do seu discurso arquitectónico, questionando o seu enquadramento, formação e prática profissional, bem como a interpretação do tema como instrumento de evolução do processo de desenho. A análise à obra arquitectónica salienta uma coerência conceptual entre escrita (livro, memória descritiva, apontamento) e desenho (pintura, projecto, esquisso) que afirma e reforça a reflexão contínua sobre a paisagem como condição fundamental na procura da emoção.

A abordagem inicial à bibliografia sobre Le Corbusier verifica que a associação da paisagem ao seu percurso não é uma vinculação predominante. Tal como irão advertir autores como Jean-Louis Cohen ou Caroline Constant, ao longo da crítica irá prevalecer a visão utópica, universalista e até mesmo autocentrada dos seus edifícios. Talvez, o ímpeto revolucionário dos manifestos por uma nova estética e urbanismo ou a leitura categorizada e exclusiva do percurso de Le Corbusier a partir do Estilo Internacional, possam contribuir para a interpretação de um percurso e obra indiferente à paisagem.

Porém, dos primeiros exercícios académicos ao último livro publicado (*Le Corbusier: Lui Même*<sup>2</sup>), as referências constantes e directas a *paysage*, *site*, *environnante* irão demonstrar a relação intuitiva e aberta aos múltiplos significados de paisagem.<sup>3</sup> A aproximação à paisagem como elemento estruturante da obra de Le Corbusier estimula visitar o seu período de formação, delimitado pela *Voyage d'Orient*, que reconhece o carácter primordial do tema.

O desenvolvimento da escrita e do desenho, enquanto instrumentos de pesquisa, permite enquadrar duas linhas paralelas e complementares na progressiva definição da relação entre paisagem e arquitectura. Por um lado, a escrita salienta o contributo de figuras-chave na consolidação dos fundamentos teóricos. Por outro, a evolução do desenho irá consolidar a interpretação do conceito de paisagem.

---

2. Último livro escrito por Le Corbusier (1966, texto de 1965).

3. Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscapes* (Londres: Thames & Hudson, 2013), 24-25.

O percurso na *École d'Art* de La Chaux-du-Fonds motivará uma aproximação à natureza através do ornamento, que definirá as preocupações dos primeiros anos de atividade profissional. Enquadrado na introdução ao estudo e prática da arquitectura por L'Eplattenier, Le Corbusier irá procurar a formulação de uma linguagem artística e arquitectónica que sintetize os valores culturais e naturais da região de Jura.

Os quatro anos de tirocínio pela Europa demonstrarão uma densa revisão crítica à sua formação inicial. Os estágios profissionais com Auguste Perret e Peter Behrens assumem importância decisiva na afirmação de temas de desenho que irão definir o futuro discurso arquitectónico de Le Corbusier. Em Paris, a exploração dos novos materiais estruturais na composição, conciliada com os valores clássicos do atelier de Auguste Perret, irão motivar a interpretação da arquitectura *para lá das coisas utilitárias*. Com Peter Behrens, Le Corbusier aprenderá a relevância dos traçados reguladores no processo de desenho. Assim, o arquitecto deverá procurar a forma harmoniosa, *provocando emoções plásticas*.

Tendo presente a contínua revisão das suas bases arquitectónicas, será a partir da noção de limite, que se poderá verificar o progressivo aprofundamento do conceito de paisagem no desenho. Os registos da primeira viagem após a sua formação académica caracterizam-se pelo estudo autónomo do objecto. Isto é, o desenho demonstra a análise independente e isolada da envolvente, natural ou urbana. De igual modo, os processos de desenho das obras construídas durante este momento evolutivo registam a aproximação à natureza e à envolvente, sobretudo, através do ornamento.

Em oposição, as etapas finais da Voyage d'Orient – Atenas e Itália – verificam a análise à obra arquitectónica através da articulação entre a síntese volumétrica e os elementos que caracterizam a paisagem. Em particular, as páginas do caderno de viagem relativas à descoberta da Acrópole, símbolo de uma consolidação ideológica, demonstram o pleno domínio do desenho enquanto instrumento de estudo. Tanto as perspectivas de aproximação, como os esboços que exploram as transparências entre volumes evidenciam a leitura permanente do horizonte. Assim, a paisagem torna-se o limite da composição: o horizonte com o qual se desenha.

Neste enquadramento, através da escrita consolida-se a definição de paisagem. Se o desenho irá estabelecer as relações volumétricas e visuais; o artigo sobre o Parténon expressa a emoção: a experiência sensorial consequente da intersecção entre paisagem e arquitectura.

Tal como denota o livro *Précisions* (1929), síntese de uma etapa definida pelos princípios do purismo, a emoção constituirá uma base da arquitectura de Le Corbusier. Na tentativa de tornar claro o modo de pensar, as suas publicações irão incentivar a contínua actualização das preocupações do arquitecto em conformidade com a evolução da sociedade, explorando, para tal, as novas experiências sensoriais permitidas pela técnica.

A exploração de uma nova gramática em torno da casa, que caracteriza a década de 1920, não deverá ser interpretada como uma ruptura com o passado. Será através da utilização de referências à antiguidade clássica, na fusão do vocabulário purista ao estudo do passado, que Le Corbusier consolida o seu próprio discurso. O afastamento de uma apropriação das lições do passado exclusivamente pela questão formal, permite reutilizá-las actualizando-as:

*"Sou rotulado actualmente de revolucionário. Irei-vos confessar que nunca tive mais do que um mestre: o passado, mais do que uma formação: o estudo do passado."*<sup>4</sup>

Assim, o estudo do passado poderá ser fecundo não só pelo rigor dos temas de desenho desenvolvidos, como pelo estímulo à abertura do lado sensorial. Será através de três referências à Antiguidade Clássica – Acrópole, da Villa Adriana e do Fórum de Pompeia – que Le Corbusier irá enquadrar a importância dos elementos da paisagem na génese e composição do projecto.

Le Corbusier procurará explorar um processo de desenho, cuja leitura da paisagem determinará, desde início, a natureza da composição. Os temas de desenho propõem uma resposta artística específica à interpretação

---

4. "On me taxe aujourd'hui de révolutionnaire. Je vais vous confesser que je n'ai jamais eu qu'un maître : le passé, qu'une formation : l'étude du passé." Le Corbusier, *Précisions: sur un État Présent de l'Architecture et de l'Urbanisme* (Paris: Éditions Vincent, Fréal, [1930] 1960), 34.



conjunta do programa e envolvente. A descoberta das relações visuais desenhadas com a envolvente irá revelar a harmonia desejada: a *emoção* na obra de arquitectura vive-se através do percurso.

As obras analisadas expressam a procura dessa *emoção* como um dos condutores principais de desenho com a estruturação da *promenade architecturale* em dois momentos. A aproximação inicial revela progressivamente as tensões volumétricas criadas pelo diálogo entre natural e artificial. A Villa Savoye responderá ao carácter plano do prado de Poissy através da articulação de formas autónomas. Enquanto, o Convento de La Tourette, sensível à forte pendente da colina, desenvolverá a sua composição a partir de uma linha horizontal em contraste com a topografia irregular envolvente.

A assertiva abertura dos espaços/enquadramentos irá comandar o desenvolvimento do programa/volume. Neste sentido, a selecção dos temas de desenho – provocada pela leitura inicial da envolvente – procurará criar níveis distintos de intimidade com a paisagem, valorizando a experiência sensorial de cada momento do programa. Tendo em conta o enquadramento religioso, o diálogo visual irá clarificar o significado simbólico de cada espaço do Convento de La Tourette. Na Villa Savoye, o percurso interior conduzido pela rampa articula, inicialmente, a vista filtrada sobre o prado no piso térreo com a abertura panorâmica para o exterior que caracteriza os espaços de habitação. Um momento intimista remata o percurso: a abertura na forma orgânica do solário enquadra a vista sobre o vale do rio Sena que definiu geométrica e volumetricamente o desenvolvimento da composição.

A evolução da Villa Savoye irá confirmar a paisagem como intenção arquitectónica. Em 1959, a construção de um liceu irá propor a sua demolição. Assim, iniciar-se-ia um processo de recuperação de forma a preservar a obra. Aceitando a construção do liceu e as profundas transformações à envolvente, Le Corbusier irá defender que o novo parque da Villa Savoye mantivesse intacta a sua perspectiva para o vale do Sena.<sup>5</sup>

Em suma, o diálogo com a paisagem na obra de Le Corbusier não deverá

---

5. Jacques Sbriglio, *Le Corbusier: La Villa Savoye* (Basileia, Paris: Birkhäuser, Fondation Le Corbusier, 2008), 119. Google Book.

ser entendido através da aplicação de regras universais a um determinado local. Pelo contrário, será a leitura da circunstância específica – natural ou urbana – que permitirá evoluir o seu discurso arquitectónico.

A disciplina alterou-se profundamente desde que Le Corbusier nadou em direcção ao horizonte. No entanto, o arquitecto continua o organizador do espaço, procurando oferecer ao mundo a ordem e a emoção através das suas construções. A obra de Le Corbusier pela sua dimensão crítica continua um modelo principal. Assim, visitar Le Corbusier não para saber como fazer, mas sim como pensar, como problematizar, poderá constituir o mérito de um ensaio sobre a paisagem na sua obra. Compreendendo a actualidade permanente do seu modo de pensar/problematizar, o percurso de Le Corbusier, continua a sugerir e inspirar um caminho evolutivo.





## Bibliografia

*The Architectural Review: Corbusier 100*, n.1079 (Janeiro de 1987).

*L'Architecture Vivante*, Out-In (1927).

Benton, Tim. *Le Corbusier & the Architecture of Reinvention*. Londres: AA Publications, 2003.

Benton, Tim. *The Rethoric of Modernism: Le Corbusier as a Lecturer*. Basileia: Birkhäuser, 2007.

Benton, Tim. *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret: 1920-1930*. Basileia: Birkhäuser, 2007.

Benton, Tim. "Drawings and Clients: Le Corbusier's Atelier Methodology in the 1920s." *AA Files*, n.3 (Janeiro de 1983).

Benton, Tim. "Le Corbusier and the *Promenade Architectural*." *Arquitectura*, n.264-265 (1987).

Boesiger, Willy, e Oscar Stonorov, ed. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.1 1910-29. 15ª Edição. Basileia: Birkhäuser, 1999.

Boesiger, Willy, e Oscar Stonorov, ed. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.2, 1929-34, 15ª Edição. Basileia: Birkhäuser, 1999.



Boesiger, Willy, e Oscar Stonorov, ed. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète, vol.3, 1934-38*, 15ª Edição. Basileia: Birkhäuser, 1999.

Boesiger, Willy, e Oscar Stonorov, ed. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète, vol.4, 1938-46*, 15ª Edição. Basileia: Birkhäuser, 1999.

Boesiger, Willy, e Oscar Stonorov, ed. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète, vol.5 1946-52*. 15ª Edição. Basileia: Birkhäuser, 1999.

Boesiger, Willy, e Oscar Stonorov, ed. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète, vol.6 1952-57*. 15ª Edição. Basileia: Birkhäuser, 1999.

Boesiger, Willy, e Oscar Stonorov, ed. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète, vol.7 1957-65*. 15ª Edição. Basileia: Birkhäuser, 1999.

Boesiger, Willy, e Oscar Stonorov, ed. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète, vol.8 1965-69*. 15ª Edição. Basileia: Birkhäuser, 1999.

Brooks, H. Allen. *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

Burgard, Chrystèle, ed. *Le Corbusier: un Homme à sa Fenêtre: Textes Choisis 1925-1960*. Lion: Fage, 2006.

Choisy, Auguste. *Histoire de l'Architecture, vol.1*. Paris: Édition Vincent, Fréal & Cº, 1964.

Cohen, Jean-Louis. *Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscapes*. Londres: Thames & Hudson, 2013.

Cohen, Jean-Louis. *Le Corbusier: La Planète comme Chantier*. Paris: Les Éditions Textuel, 2005.

Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press, 1994.

Constant, Caroline. *The Modern Architectural Landscape*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

Constant, Caroline. "From the Virgilian Dream to Chandigarh: Le Corbusier and the Modern Landscape." *The Architectural Review*, nº181 (1987).

*Le Couvent Sainte Marie de la Tourette Construit par Le Corbusier*. Lion: Nefs et Clochers, 1969.

Curtis, William J.R. *Le Corbusier: Ideas and Forms*. Londres: Phaidon, 2003.

*L'Esprit Nouveau*, n.1 (1920).

*L'Esprit Nouveau*, n.2 (1920).

*L'Esprit Nouveau*, n.4 (1921).

*L'Esprit Nouveau*, n.15 (1922).

Ferro, Sergio. *Le Corbusier: Le Couvent de La Tourette*. Marselha: Parenthèses, 1987.

Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2001.

Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. 2ª Edição. Londres: Thames and Hudson, 1985.

Henze, Anton. *Le Corbusier: La Tourette*. Fribourg: Office du Livre, 1966.

Hitchcock, Henry-Russell e Philip Johnson. *Le Style Internacional*, traduzido por Claude Massu. Marselha: Éditions Parenthèses, 2001.

Jeanneret, Charles-Edouard, e Ozenfant, Amédée. "Después del Cubismo." Em *Acerca del Purismo: Escritos 1918-1926*, editado por Antonio Piza, traduzido por Amparo Hurtado Alvir, 8-47. Madrid: El Croquis, 1994.

Jerger, Jean, ed. *Le Corbusier: Choix de Lettres*. Basileia, Boston: Birkhäuser, Éditions d'Architecture, 2002.

Le Corbusier. *Conversa com os Estudantes das Escolas de Arquitectura*, traduzido por António Gonçalves. Lisboa: Cotovia, [1947] 2003.

Le Corbusier. *La Ville Radieuse: Éléments d'une Doctrine d'Urbanisme pour l'Équipement de la Civilisation Machiniste*. Paris: Éditions Vincent, 1933.

Le Corbusier. *Le Modulor : Essai sur une Mesure Harmonique a l'Échelle Applicable Universellement a l'Architecture et a la Mécanique*. Basileia: Birkhäuser, [1950] 2000.

Le Corbusier. *Le Poème de l'Angle Droit*. Paris: Foundation Le Corbusier, [1955] 2006.

Le Corbusier. *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*. Paris: Éditions Vincent, [1925] 1959.

Le Corbusier. *Modulor 2 : La Parole est aux Usagers*. Basilea: Birkhäuser, [1955] 2000.

Le Corbusier. *Précisions: sur un État Présent de l'Architecture et de l'Urbanisme*. Paris: Éditions Vincent, Fréal, [1930] 1960.

Le Corbusier. *Sur les 4 Routes*. Paris: Denoel, [1941] 1970.

Le Corbusier. *Vers une Architecture*. Paris: Arthaud, [1923] 1990.

Le Corbusier. *Voyage d'Orient 1910-1911*. Paris: Éditions de La Villette, [1966] 2011.

Le Corbusier. *Voyage d'Orient: Carnets*. Nova Iorque, Milão: Rizzoli, Electa, 1998.

Lucan, Jacques, ed. *Le Corbusier, une Encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

Musées de Marseille. *Le Corbusier et la Méditerranée*. Marseille: Parenthèses, 1987.

Petit, Jean. *Le Corbusier: Lui-même*. Geneva: Rousseau, 1970.

Petit, Jean. *Un Couvent de Le Corbusier*. Paris: Les Éditions Forces Vives, 1961.

Pirazzoli, Giacomo. *Le Corbusier a La Tourette: Qualche Congettura*. Florence: All'Insegna del Giglio, 2000.

Potié, Philippe. *Le Corbusier: Le Couvent Sainte Marie de La Tourette*. Basilea: Birkhäuser, 2015.

Quetglas, Josep. *Le Corbusier y Pierre Jeanneret: Villa Savoye, "Les Heures Claires" 1928-1963*. Madrid: Ruela, 2004.

Risselada, Max, ed. *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos, Le Corbusier*.

Roterdão: 010 Publishers, 2008

Rowe, Collin. "Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyons." *The Architectural Review*, n.772 (1961).

Rowe, Collin. "The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared." *The Architectural Review*, (Março de 1947).

Sbriglio, Jacques. *Le Corbusier: La Villa Savoye*. Basileia, Paris: Birkhäuser, Fondation Le Corbusier, 2008. Google Book.

Torres Cueco, Jorge, ed. *Le Corbusier: Mise au Point*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2012.

Von Moos, Stanislaus. *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*. Rotterdam: 010 Publishers, 2009.

#### SITES CONSULTADOS

A Ordem dos Pregadores [consultado em 2018]. Disponível em: [http://www.dominicanos.pt/1/ordem\\_dos\\_pregadores\\_1305920.html](http://www.dominicanos.pt/1/ordem_dos_pregadores_1305920.html)

La Sainte-Baume, Roc de la Miséricorde [consultado em 2018]. Disponível em <http://www.saintebaume.org/grotte/>

Art sacré et modernité en France : le rôle du P. Marie-Alain Couturier [consultado em 2018]. Disponível em <https://journals.openedition.org/rhr/7567>





## Índice das imagens

Fig. 1. Motivos egípcios copiados do livro *Grammar of Ornament* de Owen Jones. Aguarela. ca. 1902-03.

FONTE: Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, 30.

Fig. 2. Desenhos para caixas de relógio. Aguarela. ca. 1903.

FONTE: Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, 34.

Fig. 3. Desenho para caixa de madeira. Lápis e aguarela. ca. 1904.

FONTE: Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, 38.

Fig. 4. Villa Fallet, fotografia por Jeanneret. 1906.

FONTE: Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, 76.

Fig. 5. Villa Fallet, decoração em esgrafito na fachada sudeste.

FONTE: Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, 83.

Fig. 6. Duomo de Pisa. Setembro de 1907."

FONTE: Cohen, *Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscapes*, 118.

Fig. 7. Pallazzo Vecchio, Florença. Lápis e tinta. Setembro de 1907.

FONTE: Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, 100.

Fig. 8. Villa Stotzer, projeto preliminar. Lápis e aguarela. Novembro de 1907.

FONTE: Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, 132.

Fig. 9. Villa Jaquemets, maquete de estudo em argila (esculpida e fotografada por Jeanneret). Dezembro de 1907.

FONTE: Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, 139.

Fig. 10. *Voyage d'Orient*.

FONTE: Le Corbusier, *Voyage d'Orient 1910-1911*, 26-27

Fig. 11. Loja Knize (Adolf Loos). Junho de 1911.

FONTE: Le Corbusier. *Voyage d'Orient: Carnet 1*, 57.

Fig. 12. Casa vernacular, sul de Belgrado. Junho de 1911.

FONTE: Le Corbusier. *Voyage d'Orient: Carnet 1*, 60.

Fig. 13. Mesquita Verde, Bursa. Julho de 1911.

FONTE: Le Corbusier. *Voyage d'Orient: Carnet 3*, 28.

Fig. 14. Silhueta de Istambul de Santa Sofia à Mesquita Sultan Selim, saindo do Bósforo em direcção ao Mar de Marmara. Agosto de 1911

FONTE: Le Corbusier. *Voyage d'Orient: Carnet 3*, 37.

Fig. 15. Mosteiro Simonos Petra. Junho de 1911.

FONTE: Le Corbusier. *Voyage d'Orient: Carnet 3*, 49.

Fig. 16. Grande Mosteiro de Lavra. Junho de 1911.

FONTE: Le Corbusier. *Voyage d'Orient: Carnet 3*, 77.

Fig. 17. Acrópole, a partir do Monte Licabeto. Setembro de 1911.

FONTE: Le Corbusier. *Voyage d'Orient: Carnet 3*, 98.

Fig. 18. Acrópole, a partir do Monte Licabeto. Setembro de 1911.

FONTE: Le Corbusier. *Voyage d'Orient: Carnet 3*, 103.

Fig. 19. Templo de Atena, a partir do Propileu. Setembro de 1911.

FONTE: Le Corbusier. *Voyage d'Orient: Carnet 3*, 111.

Fig. 20. Propileu, a partir do Erecteion. Setembro de 1911.

FONTE: Le Corbusier. *Voyage d'Orient: Carnet 3*, 125.

Fig. 21. Villa Hadriana. Setembro de 1911.

FONTE: Le Corbusier. *Voyage d'Orient: Carnet 5*, 36-37.

Fig. 22. Fórum Romano.

FONTE: Le Corbusier. *Voyage d'Orient: Carnet 4*, 181.

Fig. 23. Baptistério, Duomo e Camposanto, Pisa. Setembro de 1911.

FONTE: Le Corbusier, *Voyage d'Orient 1910-1911*, 142.

Fig. 24. A descoberta do ângulo recto.

FONTE: Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 30.

Fig. 25. "Le lieux de tous les mesures."

FONTE: Le Corbusier, *Précisions*, 77.

Fig. 26. Acrópole de Atenas.

FONTE: Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 155.

Fig. 27. Acrópole de Atenas.

FONTE: Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 31.

Fig. 28. Proposta urbanística, Rio de Janeiro.

FONTE: Le Corbusier, *Précisions*, 244.

Fig. 29. Proposta urbanística, Buenos Aires.

FONTE: Le Corbusier, *Précisions*, 208.

Fig. 30. Villa Hadriana.

FONTÉ: Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 156.

Fig. 31. “*Le dehors est toujours un dedans.*”

FONTÉ: Le Corbusier, *Précisions*, 79.

Fig. 32. Fórum de Pompeia.

FONTÉ: Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 157.

Fig. 33. Rio de Janeiro.

FONTÉ: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.4, 1938-46, 81.

Fig. 34. As 4 composições.

FONTÉ: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.1, 1910-29, 180.

Fig. 35. “*A casa é um objecto pousado sobre o solo, no meio da paisagem.*”

FONTÉ: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.2, 1929-34, 31.

Fig. 36. Perspectiva, folha de desenho da Villa Baizeau. Março de 1928.

FONTÉ: Benton, “Drawings and Clients: Le Corbusier’s Atelier Methodology in the 1920s,” 49.

Fig. 37. Perspectiva, folha de desenho da Villa Savoye. Setembro de 1928.

FONTÉ: Risselada, *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos, Le Corbusier*, 57.

Fig. 38. Estudo de circulação automóvel, folha de desenho Villa Ocampo. Setembro de 1928.

FONTÉ: Benton, “Le Corbusier and the Promenade Architectural,” 44.

Fig. 39. Villa Savoye. Planta piso térreo. Setembro de 1928.

FONTÉ: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.1, 1910-29, 176.

Fig. 40. Villa Savoye. Planta piso habitação. Setembro de 1928.

FONTÉ: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.1, 1910-29, 176.

Fig. 41. Villa Savoye. Planta piso solário. Setembro de 1928.

FONTÉ: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.1, 1910-29, 177.

Fig. 42. Prado, Vista, Sol.

FONTÉ: Le Corbusier, *Précisions*, 137.

Fig. 43. Evolução do desenho da Villa Savoye, Tim Benton.

FONTÉ: Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret: 1920-1930*, 190-191.

Fig. 44. Villa Savoye. Planta piso térreo. Abril de 1928.

FONTÉ: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.2, 1929-34, 24.

Fig. 45. Villa Savoye. Planta piso habitação. Abril de 1928

FONTÉ: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.2, 1929-34, 25.

Fig. 46. Villa Savoye. Planta piso solário. Abril de 1928.

FONTÉ: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.2, 1929-34, 25.

Fig. 47. Distribuição vertical do programa.

FONTÉ: Le Corbusier, *Précisions*, 137.

Fig. 48. Iluminação da sala através do terraço.

FONTÉ: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète*, vol.2, 1929-34, 27.

Fig. 49. "A orientação do sol é oposta à da vista."

FONTE: Le Corbusier, *Précisions*, 139.

Fig. 50. "Conservamos um antigo caminho rural bem traçado sobre madeira, perto do prado."

FONTE: Le Corbusier et Pierre Jeanneret: *Œuvre Complète*, vol.2, 1929-34, 26.

Fig. 51. "Chegada das viaturas sob os pilotis."

FONTE: Le Corbusier et Pierre Jeanneret: *Œuvre Complète*, vol.2, 1929-34, 31.

Fig. 52. Terraço, vista sobre a paisagem através da sala.

FONTE: Le Corbusier et Pierre Jeanneret: *Œuvre Complète*, vol.2, 1929-34, 23.

Fig. 53. "Promenade arquitectural."

FONTE: Le Corbusier et Pierre Jeanneret: *Œuvre Complète*, vol.2, 1929-34, 30.

Fig. 54. "Grandes espaços a definir," esquema de enquadramento enviado pelo Padre Couturier.

FONTE: Petit, *Un Couvent de Le Corbusier*, 24

Fig. 55. Convento de La Tourette sobre a colina de Éveux.

FONTE: Ferro, *Le Corbusier: Le Couvent de La Tourette*, 6.

Fig. 56. Primeiro esboço de Le Corbusier, data de 4 de Maio de 1953.

FONTE: Ferro, *Le Corbusier: Le Couvent de La Tourette*, 27.

Fig. 57. Vista aérea a partir de noroeste.

FONTE: Potié, *Le Couvent Sainte Marie de La Tourette*, 27.

Fig. 58. Corte transversal através da pendente do terreno.

FONTE: Pirazzoli, *Le Corbusier a La Tourette: Qualche Congettura*, 81.

Fig. 59. Planta Piso -2.

FONTE: Pirazzoli, *Le Corbusier a La Tourette: Qualche Congettura*, 79.

Fig. 60. Planta Piso -1.

FONTE: Pirazzoli, *Le Corbusier a La Tourette: Qualche Congettura*, 79.

Fig. 61. Planta Piso 0 (entrada)

FONTE: Pirazzoli, *Le Corbusier a La Tourette: Qualche Congettura*, 80.

Fig. 62. Planta Piso Celas

FONTE: Pirazzoli, *Le Corbusier a La Tourette: Qualche Congettura*, 80.

Fig. 63. Aproximação a partir do Châteaux de la Tourette.

FONTE: Potié, *Le Couvent Sainte Marie de La Tourette*, 11.

Fig. 64. Lado norte do volume da Igreja.

FONTE: Potié, *Le Couvent Sainte Marie de La Tourette*, 19.

Fig. 65. Vista a Oeste.

FONTE: Potié, *Le Couvent Sainte Marie de La Tourette*, 31.

Fig. 66. Claustro.

FONTE: Petit, *Un Couvent de Le Corbusier*, 4-5.

"Fig. 67. Cela, espaço de contemplação intimista.

FONTE: Petit, *Un Couvent de Le Corbusier*, 31.

xFig. 68. Corredor, piso das celas.

FONTE: Petit, *Un Couvent de Le Corbusier*, 33.

"Fig. 69. Corredor, piso de entrada

FONTE: Javier Ibarrola, disponível em <https://azukarillo.wordpress.com/2012/05/03/convento-sainte-marie-de-la-tourette-le-corbusier/>.

Fig. 70. Abertura do refeitório sobre a paisagem.

FONTE: Petit, *Un Couvent de Le Corbusier*, 36.

Fig. 71. Pendente em direcção ao vale.

FONTE: Cohen, *An Atlas of Modern Landscapes*, 219.





Diogo Miguel Borges Nogueira  
Orientação do Professor Doutor Hélder Casal Ribeiro  
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura  
FAUP, 2018